

# LES DOSSIERS DE LA CINEMATHEQUE

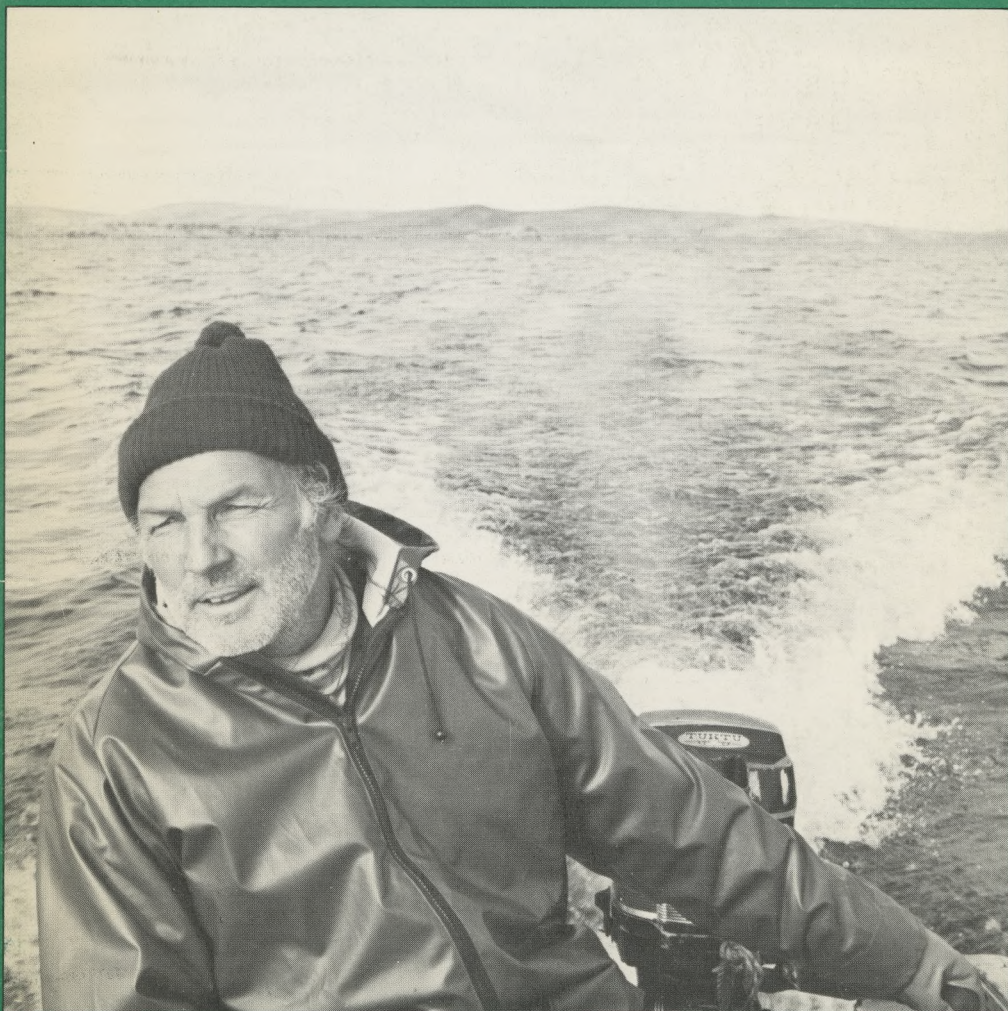
11

## ÉCRITURES DE PIERRE PERRAULT

Actes du colloque "Gens de paroles"

24-28 mars 1982

Maison de la culture de La Rochelle



edilio

LA CINÉMATHEQUE QUÉBÉCOISE / MUSÉE DU CINÉMA



# LES DOSSIERS DE LA CINEMATHEQUE

## ÉCRITURES DE PIERRE PERRAULT

Actes du colloque "Gens de paroles"

24-28 mars 1982

Maison de la culture de La Rochelle

Numéro subventionné par  
le Centre national de la cinématographie (France)



*edilio*

LA CINÉMATHEQUE QUÉBÉCOISE / MUSÉE DU CINÉMA

photo de la couverture: *LE PAYS DE LA TERRE SANS ARBRE  
OU LE MOUCHOUANIPI* (1980)

photo de la page de garde: *POUR LA SUITE DU MONDE* (1963)

réalisation de la publication:

*René Beauclair*, bibliographie  
*Michèle Beaudin*, dactylographie  
*Alain Gauthier*, photographies, montage  
*Guy Gauthier*, coordination en France  
*Pierre Véronneau*, coordination au Québec

Contributions qui, à des titres divers, ont permis la tenue du colloque et la publication des actes:

Antenne 2 — Ciné-Club (France)  
Centre national de la cinématographie (France)  
Cinémathèque québécoise / Musée du cinéma  
Délégation générale du Québec à Paris — Services culturels  
Ligue française de l'enseignement et de l'éducation permanente et "Revue du cinéma"  
Maison de la culture de La Rochelle (France)  
Ministère des Affaires intergouvernementales du Québec  
Office national du film du Canada

participants au colloque:

#### **France**

*René Allio*, cinéaste, directeur-fondateur du Centre méditerranéen de création cinématographique (CMCC)  
*Madeleine Chantoiseau*, auteure d'une thèse sur la poésie de Pierre Perrault (Paris VII)  
*Guy Gauthier*, rédacteur à "La revue du cinéma", chargé de cours à l'Université de Paris VII  
*Michel Marie*, maître-assistant au département de cinéma de Paris III  
*Louis Marcorelles*, journaliste au journal "Le Monde", auteur des *Éléments pour un nouveau cinéma*

#### **Québec**

*Yves Lacroix*, professeur à l'Université du Québec à Montréal, auteur d'une thèse sur Perrault  
*Jean-Daniel Lafond*, professeur et critique de cinéma  
*Gaston Miron*, poète, éditeur des ouvrages de poésie de Perrault  
*Suzanne Trudel*, auteure d'une thèse sur Perrault (Université de Montréal)

Cette publication a bénéficié de l'aide du **Conseil des Arts du Canada**

ISBN 2-89207-024-4

Copyright: **La Cinémathèque québécoise & Edilig** (France), 1983

Dépôt légal: **Bibliothèque nationale du Québec**, premier trimestre 1983

---

# Présentation

---

Les textes qui suivent tentent de restituer, à travers les principales interventions, l'essentiel d'un colloque qui a réuni à la Maison de la Culture de La Rochelle, en mars 1982, des créateurs, universitaires ou critiques de cinéma qui ont reconnu depuis longtemps dans l'oeuvre de Pierre Perrault une approche différente de la création cinématographique.

Se connaissant presque tous, mais n'ayant jamais eu l'occasion de discuter longtemps entre eux de leur thème d'étude commun, les participants ont pu, à la faveur d'un climat chaleureux et dépourvu d'agressivité, aller jusqu'au bout de leurs interrogations, de leurs doutes ou de leurs certitudes.

Unanimité? Seuls ceux qui ont des colloques l'image souvent vérifiée de lieux où le brillant des répliques et l'autorité du propos l'emportent sur le souci d'approfondissement pourront croire cela. Une seule certitude commune pour le groupe: l'importance des questions que, depuis plus de 20 ans, inlassablement, le cinéma de Pierre Perrault pose au cinéma.

Car c'était bien le cinéma qui était au centre de ce débat, et non pas l'ethnographie, la sociologie ou la politique, autant de sciences ou activités du plus haut intérêt, auxquelles Perrault a peut-être des comptes à rendre, mais dont la logique évacue souvent ce que le cinéma a de spécifique. Pour répondre à ces autres questions, d'autres colloques ont eu lieu ou auront lieu avec d'autres spécialistes. Nous leur souhaitons la même sérénité et la même passion. Le débat autour de *LA BÊTE LUMINEUSE*, dont la projection a clôturé la rétrospective parallèle au colloque, a montré la diversité des sensibilités et des interprétations. Le film étant depuis sorti sur les écrans québécois, il nous semble inutile de reproduire un long débat, moins intéressant par écrit que dans l'exaltation de l'instant, et qui ne faisait qu'anticiper sur un débat plus large désormais relaté par la presse.

Quatre thèmes avaient été retenus, dont il est apparu qu'ils n'épuisaient pas un sujet aux prolongements insoupçonnables.

Le cinéma de Perrault a d'abord été interrogé comme cinéma de la parole, assumant ce paradoxe d'un cinéma qui fait de la parole un matériau conducteur, et ne révèle que plus tard l'apport décisif de l'image. Il avait été confié à Louis Marcorelles et Michel Marie de poser les points de repères en ce domaine.

Quel est donc ce cinéma qui, prenant ses matériaux dans le réel, parvient à la subtilité de l'écriture; qui, mettant en avant l'objectivité de la scène filmée, assume une personnalité d'auteur? Yves Lacroix et Guy Gauthier, opérant en tandem franco-québécois, ont tenté à la fois de distinguer et de réunir dans un même mouvement l'opération diurne du tournage, pendant laquelle le cinéaste disparaît derrière ses personnages, et l'opération nocturne du montage où se réinsèrent subrepticement les catégories classiques du discours et du récit.

Du récit à la fiction, le pas est vite franchi. C'est ce que conteste Pierre Perrault, qui ne voit dans la fiction qu'une colonisation par l'imaginaire des autres. Et René Allio, cinéaste de fiction, lui oppose une autre définition. Ici se situe la seule partie transcrite du débat.

Que cette alchimie soit affaire d'écriture devient encore plus éclatant quand on met en regard les méthodes de transcription du cinéaste et les écrits du poète, Madeleine Chantoiseau et Gaston Miron\*, à travers l'oeuvre poétique, ont forcé par une autre voie quelques secrets du montage. Montage, écrits: écritures.

Reste que Pierre Perrault, cinéaste, est profondément Québécois, et qu'il se voit Québécois avant de se voir cinéaste. On n'est pas forcément tel qu'on se voit: ce fut aussi un beau sujet de débat qui mit quelquefois l'intéressé sur le gril. Il revenait à deux Québécois de poser des questions croisées, et essentielles: en quoi l'oeuvre interpelle-t-elle le Québec (Suzanne Trudel); comment le Québec se perçoit-il dans l'oeuvre de Perrault (Jean-Daniel Lafond).

Guy Gauthier

\* *Gaston Miron ayant trouvé inadéquante la transcription de ses interventions improvisées et n'ayant pu produire un autre texte dans les délais impartis à cette publication, il a cru préférable de ne rien y faire paraître.*



photo: Max Roy

Pierre Perrault et Henri IV en l'hôtel de ville de La Rochelle, Colloque mars 1982

---

# D'Howard Hawks à Pierre Perrault: le poids des mots

*Louis Marcorelles*

---

Comment peut-on aimer le cinéma de Pierre Perrault, l'admirer même, le trouver révolutionnaire, sans pour autant renier ses anciennes fidélités hollywoodiennes, un rendez-vous pris très jeune avec un Hollywood alors à son zénith, celui de Capra, Vidor, Borzage, et pas mal d'autres?

D'abord le cinéma nous transmet une illusion si forte de la réalité qu'ou bien nous nous identifions totalement à ses fictions, personnages, décors, ou bien nous les rejetons non moins catégoriquement pour des raisons qui ne relèvent pas de la plus stricte rationalité. Hollywood, au temps béni de mon adolescence, ce fut un peu l'anti-France, l'anti-Europe (pays, continent, où on se perdait dans des querelles stupides): le rêve, l'évasion à l'état pur. Et pour cause. Aux actualités, à la radio, nous entendions éructer un horrible fou nommé Hitler dont les hurlements rauques glaçaient l'épine dorsale. Mais avant même cette démente trop peu remarquée par des politiciens inconscients de l'emprise des "médias" — on ignorait ces distinctions — il y avait eu le contre-poison, des voix magiques qui fascinaient, parlaient une langue venue d'une autre planète, oui Pierre: l'anglais. Ce fut l'extraordinaire voix de Claude Rains dans L'HOMME INVISIBLE de James Whale: émanation des espaces infinis, souveraine, sarcastique, inquiétante. Voix anglaise par excellence, comme un peu plus tard celles de Robert Donat dans FANTÔME À VENDRE et de Leslie Howard dans l'incomparable PYGMALION.

Et puis vint l'Amérique, les États-Unis, une autre voix politique: celle de Jefferson Smith-James Stewart dans MR. SMITH AU SÉNAT. La guerre était déjà déclarée, confinée pour l'heure entre l'Allemagne nazie, la France et la Grande-Bretagne. Un jour de mars, je vois sur les Champs-Élysées, au dernier balcon de l'ancien Biarritz, le film de Frank Capra: c'est un choc, un message qui me portera un peu à travers les années sombres de l'occupation. Message visuel, certes, Capra est un très grand cinéaste, et un exceptionnel monteur, mais aussi, beaucoup, message sonore, parlé, le contenu des paroles, leur timbre. Et d'abord la lutte désespérée de James Stewart contre la corruption de son ancien mentor, le sénateur Paine (Claude Rains, cette fois visible). Il tient la tribune jusqu'à extinction de sa voix, dans un combat désespéré, pour alerter le pays. Frank Capra a raconté comment James Stewart s'était passé du mercurochrome sur les cordes vocales pour obtenir l'usure désirée de sa voix.

Vingt ans plus tard, rencontre magique avec Richard Leacock, ses films YANKI, NO!, PRIMARY, en particulier, où, avec une équipe exceptionnelle, outre Robert Drew, l'organisateur et l'homme du son, Albert Maysles, D.A. Pennebaker, il réinvente le cinéma, reprenant le flambeau du vieil Hollywood, donnant une dimension nouvelle à cette notion de transparence dont, longtemps, on avait possédé le secret exclusif en Californie. Le vieil Hollywood prend soudain un coup de vieux. Réaction injuste, par trop épidermique, mais il faut savoir marquer une pause, réagir violemment. Quelques amis et moi-même avons cru assister à une re-naissance du cinéma. Je me suis mis à poursuivre les signes avant-coureurs de cette présence au réel, accentuée par le son direct, dans certains vieux films. Howard Hawks m'a fourni les indications les plus précieuses, en particulier dans CRIMINAL CODE, THE CROWD ROARS, TWENTIETH CENTURY et l'époustouflant HIS GIRL FRIDAY. Hawks s'est un peu expliqué sur sa méthode avec Peter Bogdanovich dans l'index publié par le Museum of Modern Art de New York en 1962. Je le cite, à propos de TWENTIETH CENTURY, il répond à une question sur le rythme extrêmement rapide de ses comédies: "*Le dialogue est délibérément écrit comme une vraie conversation, vous pouvez m'interrompre, je peux vous interrompre. Parfois les phrases se chevauchent et pourtant vous ne perdez rien.*" Et de donner la recette, une façon de jouer à une cadence forcenée, "*vingt pour cent plus vite*".



photo: Martin Leclerc

*Juillet 82: Préparant un film sur Jacques Cartier, Perrault met en présence Léopold Tremblay, du cycle de l'Île-aux-Coudres, et Stéphane-Albert Boulais, de LA BÊTE LUMINEUSE. Espoir d'un dynamisme à surgir de cette rencontre, à exploiter ultérieurement.*

Il revient aux Canadiens, anglais, puis français (les Québécois d'aujourd'hui), de relever le gant, avant même d'ailleurs Drew et Leacock, si on se fie strictement aux dates. Naît le *candid eye*, puis le direct, comme on dira un peu plus tard, la possibilité d'un cinéma véritablement "vécu" selon une formule chère à Pierre Perrault dès le premier jour. La parole, captée en direct, ne se contente pas de renforcer l'effet Hawks déjà clairement perceptible dès les années 30. Elle crée sa propre dramaturgie, une nouvelle organisation du matériau narratif par delà le strict enregistrement, plus ou moins "candid", des images et des sons. Avec Richard Leacock, une coupure strictement technique s'introduit dans le cinéma, aussi capitale que celle représentée par l'invention de la caméra des frères Lumière. Pierre Perrault, capitalisant sur tout un héritage canadien du direct, une découverte naïve des prestiges du pris sur le vif, de la parole accordée à tous, organise immédiatement une syntaxe, un langage, si par langage on entend un ensemble de techniques et procédés permettant de dépasser immédiatement le strict naturalisme.

Homme de radio à l'origine, homme de la parole par tous les pores de son être, poésie, théâtre, et ce métier d'avocat — quel que soit le terme exact qui convient, selon le droit anglo-saxon — qu'il pratiqua un temps, Perrault fait de la captation de la voix humaine en situation l'essence d'un art inconnu, plus seulement radiophonique, pas exactement cinématographique dans l'acception traditionnelle du terme. Dès qu'il assume directement l'assemblage de ses films, qu'il le prend en main, il invente un style de montage, pas encore visible dans *POUR LA SUITE DU MONDE*, mais évident dans *LE RÉGNE DU JOUR* qui suit immédiatement, de plus en plus affirmé, aveuglant, jusqu'au tout dernier, *LA BÊTE LUMINEUSE*, où c'est la parole, instrument privilégié du récit, qui commande la narration et la structure générale. Perrault hache de plus en plus volontiers son récit, recoupe inlassablement les sens parallèles, crée des correspondances inconnues. Et pourtant, comme on avait encore trop tendance à le croire jusqu'à tout récemment, la parole ainsi constituée ne peut se passer de l'image. Elle fonde le refus du cinéaste d'intervenir au deuxième degré, comme fréquemment dans ce genre de travail, en dirigeant ses personnages. Leur vérité doit sortir de leur propre bouche comme au tout premier jour, leurs paroles authentifient leurs pensées, leurs choix, à charge au montage de dégager le sens, complexe, par une mise en rapport rigoureuse de ces paroles.

Malgré lui, malgré toutes ses dénégations, Pierre Perrault crée par ce tournage et ce montage un univers bien à lui, qui ne saurait prétendre à une quelconque "vérité" légalisée, notariée, qui n'arrive à faire sens que par le regard d'un individu, aussi primordiaux soient les rôles respectifs de l'opérateur de prises de vues, du preneur de son, du monteur ou de la monteuse. Le metteur en scène rejoint alors le grand cinéma classique, lui apporte une dimension inconnue qui permet, me semble-t-il, de parler d'un bouleversement ontologique de feu le septième art. Le muet fut l'art suprême, l'assomption de l'image. Le parlant, en particulier l'Hollywood des années 30, avec en premier lieu la comédie américaine, et des films comme *CETTE SACRÉE VÉRITÉ*, *HIS GIRL FRIDAY* déjà cité, tente un compromis entre un retour au théâtre et l'héritage des classiques du muet. La voix entre en force sur l'écran, voix de femmes, principalement, comme nous ne les retrouverons plus dans les décennies suivantes: les



comédiennes-comédiennes à la Irene Dunne, ou à la Carole Lombard, mais aussi les "divines", les sublimes, qui sculptent leur timbre comme peut-être autrefois Sarah Bernhardt, Greta Garbo d'abord, Margaret Sullavan, toujours méconnue aujourd'hui, Bette Davis.

Le cinéma continue, le cinéma-cinéma comme dirait l'auteur de L'ACADIE L'ACADIE, avec de belles histoires, de beaux et bons acteurs, actrices. Et puis soudain l'homme de la rue, monsieur et madame tout le monde, aristo ou prolo, occupent l'écran. L'ancien cinéma, la littérature connue à ce jour, reçoivent un choc. Tout est remis en question, et l'envahissement progressif, inexorable, de ce qu'on a baptisé un peu globalement "audiovisuel", oblige impérieusement à réinventer le cinéma, ou plutôt à accorder, à côté du cinéma établi, une place égale à une autre forme de cinéma qui suppose une autre perception de la part du spectateur: accepter de tenir compte de la parole, de la modulation de la parole, du poids des mots, de leurs enchaînements, recouplements. L'image elle-même doit être forcément repensée: non pas excommuniée comme aurait tendance à le croire, à ses heures de défi, Pierre Perrault, réduite à un simple enregistrement "objectif" de la réalité devant la caméra. Après l'apport considérable de Michel Brault aux débuts, puis de Bernard Gosselin sur la plupart des films, il y a aujourd'hui l'intervention unique en son genre de Martin Leclerc dans LA BÊTE LUMINEUSE.

Chassons une fois pour toute le mirage, j'allais dire les miasmes, d'une vérité sortant nue du puits, d'une essence à cueillir comme à la source. Un homme, des hommes, parlent, travaillent avec d'autres hommes. Cette mise en abîme permanente de notre réalité, cette chance et ce risque de confronter inlassablement des êtres humains à eux-mêmes, cette obligation morale grave qu'assument tous ceux qui les font parler, et organisent plus tard leur parole, définissent au plus près les limites d'un art inconnu, d'un territoire presque vierge, où rien n'est jamais donné une fois pour toutes, ne va jamais de soi. Le réalisme est bien plus qu'une technique quelle qu'elle soit: un choix, un engagement. Et derrière tout réalisme perce la folie douce des hommes, l'indispensable humour sans lequel nous piétinerons trop de platebandes.



---

# Le direct et la parole

*Michel Marie*

---

## I De quelques évidences dont il faut tirer toutes les conséquences:

### 1. Le "direct" est une technique

Le "cinéma direct" désigne d'abord une technique d'enregistrement simultané de l'image et du son, alors que depuis les années trente la pratique de l'enregistrement postérieur du son, après l'enregistrement et le montage de l'image, s'est généralisé, à de rares et célèbres exceptions près (Jean Renoir, par exemple.)

Remarquons donc le "synchronisme" absolu entre la filmographie de Pierre Perrault et l'apparition de conditions nouvelles d'enregistrement: le son magnétique et la généralisation de son usage à partir de 1959-1960 contemporain d'AU PAYS DE NEUFVE FRANCE (1959-1960) et POUR LA SUITE DU MONDE (1963).

Plus encore que cette simultanéité, ce sont les conséquences de cette technique sur la conception du filmage et du sujet cinématographique qui sont radicalement nouvelles.

Ce bouleversement est aussi important que le passage du muet au parlant en tant que phénomène esthétique. C'est ce que Jean-Louis Comolli dans un article publié en 1969 dans *Les Cahiers du Cinéma* appelait "le détour par le direct" (n° 209 et 211). Mais pour des raisons autant économiques qu'esthétiques, il n'y a pas eu de remplacement d'un produit cinématographique par un autre; seulement, une modification importante des conditions de réalisations des films de l'industrie cinématographique, d'ailleurs variable suivant les pays.

Ce n'est qu'en France que la pratique du son direct a pu connaître une certaine généralisation dans les films de fiction avec acteurs et dialogues préalablement écrits. Le modèle de Renoir et les premiers films de la Nouvelle Vague ont joué un rôle déterminant dans ce processus: ainsi dans les films de Godard, Rivette, Rohmer, Eustache, etc.

Mais cette pratique technique a également donné naissance à un nouveau type de films, aussi exceptionnels que difficilement situables dans la typologie traditionnelle: ce sont les "essais filmiques" de Pierre Perrault.

Ces essais se situent à l'opposé du film narratif classique mais sont aussi très différents du film documentaire, fondé principalement sur la complémentarité images-commentaire, très différents également des films de reportages avec "interviews en direct" pour lesquels le montage et la structure d'ensemble jouent un rôle secondaire.

Cette esthétique n'est pas née abruptement. La filmographie de Pierre Perrault débute deux à trois ans après les premiers films de cinéma direct et s'étale sur deux décennies.

Pierre Perrault, avant d'être cinéaste, est aussi poète et homme de radio; c'est dire qu'il avait, abordant le cinéma, un rapport très particulier au langage parlé, à l'oral au sens plein du terme.

### 2. Cinéma direct et documentaire

Les origines historiques de la coupure documentaire/fiction demeurent très confuses. On ne peut qu'en constater la relativité et les exemples de permutation des pôles ne manquent pas. Il suffit de se souvenir de la leçon d'histoire du cinéma que développe Guillaume (Jean-Pierre Léaud) dans LA CHINOISE de Jean-Luc Godard au cours de laquelle il démontre que Méliès est le père du documentaire et Lumière celui du cinéma de fiction.

On ne peut en fait observer que des tendances dominantes:



Bernard Gosselin, Alain Dostie et Pierre Perrault tournent *LE RÈGNE DU JOUR* (1969)

Il y a d'abord une extrême codification du "genre" documentaire, à de très rares et très célèbres exceptions près; ce phénomène atteint son paroxysme dans les années cinquante en raison du poids évident de la commande puisque le documentaire est presque toujours un film produit par un commanditaire dans un but précis.

Schématiquement, on peut distinguer deux principaux types:

— le documentaire qui monte des images sur un commentaire *off* anonyme. Exemple type: *OPÉRATION BÉTON* de Jean-Luc Godard (1954). Bien entendu le commentaire peut assumer des fonctions très diverses, jouer sur la grandiloquence, l'ironie, etc. comme chez Resnais, Varda, Franju...

— le film de reportage basé sur l'enregistrement plus ou moins continu d'interventions verbales de personnes interrogées, répondant à un interlocuteur, se confiant, etc. Ces personnes sont rarement en situation de dialogue, il n'y a pas permutation des rôles et des interlocuteurs; devient alors problématique la place du questionneur, celle de la caméra, la relation de l'un à l'autre et des deux instances à l'interrogé selon une structure triangulaire.

Ce second type va être considérablement amplifié et déplacé par les techniques du direct.

Bien entendu, la démarche de Perrault ne correspond ni à l'un ni à l'autre de ces types. L'écart est maximal avec le documentaire classique car celui-ci ne suppose pas du tout simultanément du filmage et de l'action représentée, mais au contraire implique préméditation, *prédisposition* des éléments et des événements: Filmer une usine, ses bâtiments permet autant de prises que l'on souhaite; les variations de "performance" sont négligeables.

### 3. *Cinéma direct et improvisation*

Improviser veut dire littéralement "composer sur le champ et sans préparation". C'est une notion assez contradictoire avec les conditions techniques de l'enregistrement filmique, à tout le moins ambiguë. Même dans des cas limites, il ne peut y avoir pure improvisation au sens où l'on dit qu'un musicien de jazz improvise.

Au cinéma, il y a toujours arbitraire dans le choix d'une mise en situation et en relation d'un filmeur et d'un filmé. Celle-ci n'est jamais fortuite; l'improvisation la plus radicale serait représentée par la pratique amateur en super 8.

Dans le cas du cinéma institutionnel, quelque soit son degré, l'improvisation ne peut désigner en fait que la phase du jeu de l'acteur et l'exécution de son texte qu'il crée au fur et à mesure du tournage.

Paradoxalement, dans la production "standard", alors que texte, acteurs, éclairage, sont prémédités et pré-disposés, c'est souvent la place de la caméra qui est "improvisée" au hasard du tournage et des habitudes du chef opérateur (rares sont les ci-

néastes qui se soucient **précisément** de cette place pourtant décisive dans l'énonciation filmique).

Il en va tout autrement dans le cadre du cinéma direct. L'improvisation y joue un rôle décisif dans la conception générale de la structure du film, celle du personnage, et dans la nature et la fonction de la parole. Mais là encore, il importe de cerner les nuances, les démarches peuvent être très diversifiées et s'enchevêtrer au sein d'un projet filmique complexe comme l'atteste l'oeuvre de Jean Eustache.

#### 4. Cinéma direct et "reconstitution du vécu"

Même dans le cas de l'improvisation maximale, il y a toujours détermination d'une relation entre une instance, celle qui filme, et une autre, celle qui est filmée. Tout se joue dans cette relation de l'une à l'autre, et c'est là que se situe la première originalité profonde de Pierre Perrault cinéaste.

Tous les projets filmiques de Pierre Perrault reposent sur une longue familiarité entre équipe filmante et le milieu et les personnages représentés. Ils s'appuient sur une pratique nouvelle du repérage. Le repérage est une opération classique: c'est une reconnaissance des lieux. Lieux du tournage certes, mais parfois aussi lieux de la fiction lorsqu'un scénariste inscrit son projet narratif dans une topographie précise: un exemple célèbre, PARIS VU PAR Jean Rouch, Jean-Luc Godard, Éric Rohmer, Jean Douchet, Claude Chabrol, Jean-Daniel Pollet.

En ce qui concerne Perrault, il faudrait plutôt parler d'**arpentage**, de parcours en tous sens et à tous moments, d'exploration méthodique. Au savoir faire du cinéaste, de l'écrivain, s'ajoute celui du chasseur et du pêcheur. Perrault sait débusquer son gibier filmique, reconnaître son aire, il sait aussi attendre le moment propice parce qu'il a la capacité de la patience; et l'on sait l'importance du facteur temps dans l'organisation d'un tournage classique.

D'où par exemple, cette extraordinaire impression d'identité de place entre caméraman, spectateur et chasseur dans la chasse au caribou d'AU PAYS DE LA TERRE SANS ARBRE.

Familiarité, parfaite connaissance du lieu et de sa dimension mythique, mais également du rapport entre lièvre et terrier, entre personnage et son cadre de vie: d'où la science du repérage et la sélection des lieux filmés, les moments décisifs:

Me viennent aussitôt à la mémoire les conversations sur le bateau au début du GOÛT DE LA FARINE, l'interview dans la cuisine dans ce même film, et plus largement dans les lieux familiers mis en relation les uns avec les autres.

Cela suppose une grande familiarité avec les personnages.

Le statut du personnage filmique chez Perrault est extrêmement particulier. Évacuons pour l'instant le problème du rapport entre personne réelle et personnage du film. Ces personnes sont filmées et par là même deviennent filmiques; dans un certain sens que nous serons amenés à préciser, ces personnages sont tout aussi "fictifs" que des personnages incarnés par des acteurs.

Je ne les connais pas mais il me sont à la fois très familiers — le spectateur a souvent l'impression face aux personnages de Perrault de les connaître depuis toujours — et en même temps, ils me sont complètement opaques, difficiles à pénétrer, étrangers, autres, au même niveau que des personnes "réelles". Essentiellement parce qu'ils sont filmés en situation de paroles, dans des fragments de leur vécu.

Ce ne sont pas des créatures de scénaristes, mais quelque part, ils doivent leur existence **filmique** à l'opérateur et au monteur; ils n'obéissent pas aux règles classiques de présentation, d'identification. Pour répondre à la question de la simple nomination, "qui s'appelle x ?" le film a souvent recours au sous-titre. Les personnages n'obéissent pas non plus aux règles de développement narratif d'un personnage de fiction classique. Ce qui est par exemple différent chez Rivette qui, malgré l'improvisation, reprend les structures fictionnelles.

C'est une des plus extrêmes particularités du cinéma que de pouvoir à partir de l'enregistrement filmique et du montage, créer des personnages que le spectateur interprète, construit, représente imaginativement: le Basile Bellefleur du PAYS DE LA TERRE SANS ARBRE, c'est une construction que j'opère à partir de ce que me représente le film, c'est une addition d'un certain nombre d'énoncés verbaux, de comportements, une tenue vestimentaire que les valeurs chromatiques de la pellicule trans-

forment et retraduisent. C'est le Basile Bellefleur sous le regard de l'opérateur de Pierre Perrault, à travers l'objectif de Bernard Gosselin, vu par un spectateur de cinéma sur un écran.

### 5. Parenthèse de caractère plus théorique sur le rapport documentaire/fiction et sur le statut imaginaire du réel au cinéma

Précisons d'emblée qu'il ne s'agit pas pour nous d'aplatir le cinéma de Pierre Perrault sur le cinéma de spectacle, de faire d'UN PAYS SANS BON SENS un film semblable à une production hollywoodienne. Mais, pour donner tous les prolongements imaginaires souhaitables à la lecture des films de Pierre Perrault, leur donner leur véritable dimension, celle qui engendre le plaisir du spectateur de cinéma et non celle de l'ethnologue, il importe de cerner d'un peu plus près la fiction dans un film.<sup>1</sup>

Certes, le propre du cinéma de fiction classique, celui qui raconte des histoires avec des personnages incarnés par des acteurs que je reconnais comme acteurs, est de représenter quelque chose d'imaginaire, une "histoire". Mais en me racontant cette histoire, il produit de la fiction à deux niveaux différents.

— À un premier niveau, le décor, même naturel, les lieux de l'action, les personnages représentent une situation qui devient la fiction, l'histoire racontée, que je peux résumer, retraduire, etc: Ainsi, LE GOÛT DE LA FARINE nous raconte l'histoire d'un archéologue et d'un biologiste qui accompagnent un curé jusqu'à une réserve indienne.

— À un deuxième niveau, le film lui-même représente (re-présente) sous forme d'images et de sons juxtaposés cette première représentation fondée sur les situations.

On peut en déduire aussitôt que le film de fiction est deux fois irréel, fictif dans deux sens: par ce qu'il représente — une fiction — et par la manière dont il le représente: l'image des objets et des acteurs, leur reproduction.

Il est évident que, même si les films de Pierre Perrault nous racontent des histoires, ils ne le font pas de la même manière que les films de fiction classique et que les histoires qu'ils racontent n'ont pas le même statut.

Il est également évident que le cinéma de Pierre Perrault n'est pas fictionnel au premier niveau, que ce qu'il représente est radicalement différent du "profilmique" classique et statistiquement dominant. (Pour Étienne Souriau, le profilmique désignait toute réalité objective offerte à la prise de vues, et particulièrement ce qui est spécialement créé ou aménagé en vue de cette prise de vues; le cinéma de P. Perrault excluerait le "particulièrement".)

C'est ce profilmique classique qui constitue d'ordinaire le noyau fictionnel du cinéma et qui fonctionne comme indice de reconnaissance: c'est du cinéma!

Cependant, les films de Perrault n'échappent pas au deuxième niveau puisque celui-ci est consubstantiel à la représentation cinématographique même. "Le propre du cinéma est d'irréaliser ce qu'il représente" écrivait Christian Metz dans ses premiers *Essais*, et même si cette représentation est plus réaliste; parce qu'elle est cinématographique, elle rend absent ce qu'elle montre. Le cinéma "absente" ce qu'il représente dans le temps et dans l'espace puisque la scène enregistrée est déjà passée et qu'elle s'est déroulée ailleurs que sur l'écran où elle vient s'inscrire.

On reconnaît là un thème classique de la réflexion phénoménologique sur le cinéma développé notamment par Albert Laffay (*Logique du Cinéma*, Masson, 1964) repris par Christian Metz dans les *Essais*, puis dans une perspective psychanalytique dans *Le Signifiant Imaginaire* (UGE, 1977).

Ce processus intervient à plus forte raison dans le système du cinéma direct où la notion d'enregistrement unique de l'événement — ce qui s'est passé qu'une fois — joue un rôle beaucoup plus décisif encore que dans le cinéma de fiction classique.

Dans ce sens, rien n'est jamais "réel" au cinéma, même si j'ai l'impression que ce l'est. Tout y est "fictif", relevable de l'imaginaire. Le film documentaire, comme le

---

1. Je reprends ici certains développements du chapitre "Cinéma et narration" écrit par Marc Vernet dans l'ouvrage collectif *L'esthétique du film*, Nathan, 1983, collection "N".

film de cinéma direct tombent sous cette loi en tant que documents enregistrés sur pellicule.

Le spectateur du film documentaire se comporte d'ailleurs comme le spectateur du cinéma de fiction: comme lui, il suspend toute activité pendant la projection, il ne fait que voir et entendre car le film n'est pas la réalité. Même s'il est bouleversé par des événements traumatiques que lui montre un film de cinéma direct, comme par exemple *LES MAÎTRES FOUS* de Jean Rouch (1955), pendant la durée de la projection, il ne peut que voir et entendre, donc surseoir à tout acte, à toute conduite qu'impliquerait nécessairement la situation réelle: par exemple une intervention dans le processus réel.

À partir du moment où la représentation cinématographique "irréalise" ce qu'elle montre, elle ouvre alors la porte à l'imaginaire du spectateur, qui ne fait que recevoir des images et des sons pour nourrir sa rêverie. Mais, comme le montre magistralement le cinéma de Pierre Perrault, toute réalité, même "brute", est déjà prise dans un imaginaire social. Tout objet, tout personnage, tout animal est déjà le support d'une petite fiction; et, à plus forte raison lorsque dans un film documentaire ou d'exploration — la plupart des films de Perrault ont ce caractère, notamment ceux du cycle du Mouchouânipi — on nous présente des aspects inconnus de la réalité, à tout le moins peu connus de l'ensemble des spectateurs. Ces aspects inconnus relèvent alors plus de l'imaginaire que du réel puisque le film nous les raconte.

Le spectateur se trouve alors embarqué dans le mouvement de la fable, dans l'ordre du récit fabuleux au sens strict. D'où la structure du voyage, de l'expédition, de la découverte, jusqu'à celle de la **quête** que l'on trouve à la base de tous les longs métrages de Pierre Perrault, et ceci avec de plus en plus d'évidence.

## II Le direct et la parole

Ce que bouleverse encore plus radicalement le cinéma de Pierre Perrault, plus que les frontières de la fiction et du documentaire et leurs règles internes, ce sont les modalités de la parole cinématographique.

### 1. *L'action parlée.*

Chez Perrault, apparaît tout à coup à l'écran sous un jour nouveau, un continent que nous cotoyons sans le voir, ou plus exactement sans l'entendre. Ce continent, c'est l'**oral**, ce qui est **parlé**

On se rend brutalement compte, et rétroactivement, de l'extraordinaire artifice des conventions verbales qui gouvernent le cinéma. Je n'insisterai pas trop sur les caractères spécifiques du dialogue dramatique tant il est à des années lumières de l'univers cinématographique de Pierre Perrault. Le dialogue préalablement écrit par un scénariste ou un dialoguiste professionnel, même lorsque celui-ci a un très grand savoir faire dans la reconstruction du langage parlé, comme par exemple Éric Rohmer dans *LA FEMME DE L'AVIATEUR*, n'est précisément qu'une reconstruction fût-elle géniale. Il obéit à certaines règles dramatiques et psychologiques, des règles de syntaxe, d'exposition, de stratégie communicative. Le personnage parle dans ce cinéma plus pour les spectateurs que pour son interlocuteur. C'est là que pèse le poids du modèle dramatique d'origine théâtrale. En fait, il ne s'agit pas de théâtre comme processus de représentation; mais plus largement de la "mimésis", c'est-à-dire de l'**imitation en actes** et en paroles des comportements humains dans le but de raconter une histoire.

Cette imitation reconstituée avec écriture préalable influence considérablement, en raison de son hégémonie sur le cinéma, toutes les pratiques filmiques, y compris celles du cinéma direct.

L'acteur du direct, lorsqu'il incarne son propre rôle, lorsqu'il est filmé, intériorise les modèles du cinéma fictionnel, se comporte comme un personnage en s'efforçant de respecter les règles communicatives imposées par ce modèle:

— il cherche à se faire comprendre, donc recherche la plus grande audibilité possible pour le spectateur,

— il obéit à une économie dramatique dans l'échange des répliques. Ces deux contraintes conditionnent les choix du preneur de son et du monteur. Rares sont les cinéastes qui y échappent. Il n'y aurait que Godard dans le cadre du cinéma de fiction depuis *À BOUT DE SOUFFLE* jusqu'à *PASSION* pour aller systématiquement à l'encontre de ces deux fonctions communicatives et provoquant par là même les résistances bien connues.

Le cinéma de Pierre Perrault est d'abord fondé sur l'oral. Il renverse la suprématie classique de l'image qui règne depuis que le cinéma est parlant non sans paradoxe. Ce cinéma est le lieu privilégié de l'enregistrement d'une parole unique, celle qui n'a été énoncée qu'une fois et que l'on ne répète pas. Barthes aurait dit de lui qu'il est le cinéaste de l'"appax".

On y enregistre la parole dans le continuum sonore de son émission avec son environnement bruité (le vent, le souffle, celui des hommes, celui de la nature), avec tous les traits de son oralité: la précipitation, le rythme, les variations d'intensité, avec une syntaxe qui n'a rien à voir avec celle de l'écrit.

Bref, il y a dans la parole des personnages de Perrault, une large part qui est irréductible à la transcription, même si plusieurs de ses films ont donné lieu à des publications écrites (LE RÈGNE DU JOUR, UN PAYS SANS BON SENS!, LES VOITURES D'EAU, LA BÊTE LUMINEUSE). Il s'agit alors d'œuvres de nature différente, de recreation par l'écriture, comme d'une certaine manière Marguerite Duras réécrit ses textes en pièces et en films pour constituer autant d'œuvres singulières.

Les films de Perrault, au contraire, radicalisent l'écart entre oral et écrit. C'est que la parole y est portée par une voix, c'est-à-dire une émission phonique tout à fait spécifique. Or, à l'évidence, la sélection des personnages chez Perrault s'opère à partir du rapport que le cinéaste établit à la voix de chacun d'entre eux. Nul doute que la trame sonore de cette voix joue un rôle tout aussi important que tel ou tel autre critère d'appartenance socio-culturelle: il y a la voix si caractéristique de Serge-André Crête, celle de Didier Dufour et celle du Père Alexis. Chez Perrault, chaque personnage est fortement caractérisé par son timbre et sa présence acoustique. Et paradoxalement, on retrouve ici certaines pratiques du cinéma de fiction, comme celles de Jean Renoir qui choisissait ses acteurs en les écoutant.

## 2. Parole et montage

La nature spécifique de la parole joue un rôle décisif dans la structure globale des films de Perrault. Ses films sont des fictions orales. Elles s'ancrent dans des récits, des mythes, des pratiques sociales caractérisées par leur transmission orale sans le recours à la transcription écrite.

Les traits d'oralité programment la construction filmique. On est frappé, lorsqu'on voit en continuité un film de Pierre Perrault, par la complexité de son montage, l'alternance entre des plans de durée très diverse, par le découpage et la fragmentation des échanges dialogués à plusieurs personnages, les va et vient de la caméra, la proximité du regard et de l'écoute par rapport aux personnages.

Tous ces paramètres formels éloignent et opposent ses films aux films de fiction classique: l'articulation spatio-temporelle des plans y est totalement différente et obéit à une autre logique.

Chez Perrault, le langage filmique épouse complètement la structure du verbal, il fonctionne à l'unisson avec lui et ne répond plus du tout aux règles du découpage classique dont l'économie est toujours spatiale et dramatique, fondée sur une certaine conception du dialogue d'essence dramatique, de Marcel Carné à Éric Rohmer pour prendre des démarches fort éloignées les unes des autres.

Le langage filmique de Perrault restitue toutes les figures de l'oralité dont les plus caractéristiques sont l'enchevêtrement et le va et vient. Pour clarifier et simplifier outrageusement les oppositions, on dira que l'économie de la parole classique a pour but essentiel de supprimer les accidents propres aux situations de production de l'oral et aux phénomènes d'interactions directes. Francis Vanoye dans son étude sur les dialogues du film *PARLER LA BOUCHE PLEINE* (*Communications*, 1983, à paraître) cite parmi ces accidents caractéristiques l'hésitation, les répétitions, les reprises, la segmentation de l'énoncé par des pauses et silences, l'utilisation de formes invariables et spécifiques à l'émission verbale où s'opèrent simultanément la conception et la réalisation du message. Ce dernier trait peut être considéré comme le fondement même de l'improvisation verbale.

Cette parole supprime ou atténue la présence des contraintes propres au langage écrit. La rapidité de l'énonciation improvisée modifie en effet de manière considérable la syntaxe de la langue par phénomènes de contractions et de réductions. D'autre part, l'oral a sans cesse recours à des outils complémentaires qui régulent les échanges comme les gestes et les regards: toutes ces caractéristiques se retrouvent à la base du cinéma de Pierre Perrault. Elles sont la matière même de son projet filmique. Ainsi, une véritable retranscription de la bande parole de ses films devrait recourir à

une technique phonétique pour noter l'intonation, le débit, et visuelle pour noter les gestes, les regards et les mimiques.



*Oralité, gestes et regards: Hauris Lalancette dans UN ROYAUME VOUS ATTEND (1976)*

### 3. Parole et appartenance

La parole des personnages de Perrault est une parole en actes. Son unicité fait qu'elle n'appartient qu'au personnage qui l'énonce au moment même où il est filmé. Mais c'est aussi une parole filtrée par des déterminations socio-culturelles extrêmement précises.

Il existe dans les films de Perrault une véritable typologie sociologique des personnages, comme le chasseur de caribou, le curé de village, l'intellectuel, l'indienne, le grand-père Tremblay et bien d'autres.

À ceci s'ajoute pour le spectateur français métropolitain un effet de retour saisissant sur la pratique de la langue entendue avec une autre intonation, une autre économie, un autre lexique et une autre syntaxe. Le français parlé de Basile Bellefleur, celui des Indiens de Mouchouânipi, celui des pêcheurs de l'Île-aux-Coudres nous rappelle alors la diversité des pratiques régionales et sociales de notre langue en France que le cinéma de fiction classique nous restitue si peu.

Le cinéma direct est souvent un cinéma de minorités linguistiques où le rapport à la langue a une valeur stratégique particulière.

La voix des personnages de Pierre Perrault me produit un effet si particulier que je n'en ai trouvé l'écho que dans le monologue et les faux dialogues d'Edward G. Robinson et de sa petite amie Dorothy Lamour dans *MOI, UN NOIR* filmé par Jean Rouch en 1958.

J'y retrouve les particularités du rapport à une autre pratique de la langue, celle du français usuel des jeunes émigrés nigériens à Abidjan avec ce mixte de structure syntaxique provenant d'une langue africaine mêlée à celle du français, cette métaphorisation constante dans l'usage des mots, métaphorisation qui rétroagit même sur l'expression de la pensée et la verbalisation de l'imaginaire des personnages.

Car c'est bien d'imaginaire qu'il s'agit, de rapport de l'individu à la représentation qu'il se fait du monde tant à travers l'appartenance à la communauté québécoise dans *UN PAYS SANS BON SENS!* qu'à travers celle de territoire dans *LE PAYS DE LA TERRE SANS ARBRE*.

Perrault n'est pas un cinéaste "réaliste", un documentariste au sens étroit du terme. C'est un cinéaste qui explore de la manière la plus concrète que l'on puisse imaginer avec les moyens du cinéma direct la part d'imaginaire que chaque personnage possède en lui-même, c'est-à-dire la poésie.

*N.B. Ce texte correspond assez précisément à la communication orale faite au cours du colloque. Certaines de ses formulations demeurent trop générales; une étude plus précise du fonctionnement concret des processus que nous avons décrits serait évidemment souhaitable à partir de l'analyse détaillée d'un ou plusieurs films de Perrault. Celle-ci pourrait alors vérifier le bien fondé de nos hypothèses sur le rôle prépondérant des traits d'oralité dans la conception des films.*



# DU TERRAIN AU MONTAGE, DU VÉCU AU RÉCIT

*Dans la série radiophonique AU PAYS DE NEUFVE-FRANCE  
le meunier du Ruisseau-Michel de Baie Saint-Paul,  
sujet de la première émission enregistrée par Perrault au magnétophone*



Au fil des nombreuses entrevues auxquelles il s'est soumis pendant vingt ans, Pierre Perrault n'a jamais parlé que du tournage, à quelques exceptions près, que de sa relation avec le terrain, avec ce que Michel Marie désignait hier comme le **profilmique**. Quand il s'est permis, au passage, quelques observations sur le montage,<sup>1</sup> ce fut pour décrire cette lente alchimie qui est particulière au montage des films dont le tournage n'a pas été préparé par un découpage précis.

Nous apprenons ainsi 1) qu'il y a d'abord une transcription manuelle de la matière sonore, qui force chacun des mots à la pointe de l'attention. 2) Il y a un premier montage de quatre à cinq heures, une **pré-texte** au film — je dirai cette instance **préfilmique** — qui révèle les premiers choix, les premières condensations; apparaissent les grandes articulations de ce qui deviendra le film. Alors déjà la plupart des plans tournés n'ont pas passé le premier crible, jugés inutilisables, techniquement défectueux, ou impertinents, ou redondants. 3) Il y a une projection publique, qui permet de

renouveler le regard, de le varier, s'il est besoin. 4) Ensuite commence l'écriture proprement dite. Mais pour justifier — comme pour se faire pardonner — ce travail manifeste, au moment d'en parler, Perrault en appelle du tournage: il explique que le premier métrage est une mémoire fabuleuse, mais aussi, faut-il le dire, une mémoire morte, momifiée dans ses bandelettes de celluloid — la métaphore est de Perrault. Il faut, pour le film, par le film, la réanimer, reconstituer son dynamisme, les motifs et les arguments du tournage.

Il n'est pas question pour Perrault de nier l'importance de ses choix. Mais même pour parler d'UN PAYS SANS BON SENS!, dans lequel des cartons explicitent la mise en contradiction des propos, leur mise en complémentarité ou en parallèle, il prétend toujours respecter la logique des événements. Il ne s'agit pas pour lui de reproduire la chaîne ininterrompue des répliques, ou la continuité spatiale du profilmique, mais de reconstituer, dans la contiguïté textuelle, les conditions du tournage.

*C'est pourquoi le cinéma qui est une organisation du réel en vue d'une lecture éventuelle exige des monteurs une attitude d'esprit et surtout un degré de participation qui sont de l'ordre de la création et d'une création non pas fictive mais vécue.<sup>1</sup>*

### *Non pas la fiction mais le vécu*

Dès la sortie de POUR LA SUITE DU MONDE, pour se démarquer des pratiques documentaires qui avaient cours au début des années 60, Perrault a prétendu faire du **cinéma vécu**. Et la fiction, l'a-t-il assez vilipendée, depuis ce temps, jusqu'à la dernière entrevue de *La Revue du cinéma*, de façon de plus en plus véhémence, en proportion de la résistance de plus en plus grande du public au cinéma direct. À l'égard du cinéma de Perrault, la résistance est peut-être plus grande aux propos du cinéaste qu'à ses films mêmes,<sup>2</sup> tant il est vrai que l'outrance de Perrault est aussi grande que celle de ses détracteurs, accusant de **fiction** — comme s'il allait en mourir — le cinéma de **reconstitution**, lui opposant une pratique salvatrice du **direct**.

Perrault prétend donner une représentation **fidèle** de la réalité observée. Je ne dis pas **objective**. À l'en croire, son intervention ne modifie rien de l'essentiel. Je n'ai pas de désir ici pour la controverse. Pour l'éthique et la déon-

nologie du cinéma direct, on lira *Vues et bévues du cinéma ethnographique* de Bernard-Richard Émond et l'article du même dans *Recherches amérindiennes au Québec*.<sup>3</sup> On lira Jean-Daniel Lafond, autour d'une citation de Jakobson.<sup>4</sup> "Pas d'images sans choix ni sans exclusion", dit Émond. "La réalité telle quelle, n'existe pas dans le film", dit Jakobson cité par Lafond.

Je me voudrais une activité plutôt descriptive. M'en tenir au constat suivant.

Le tournage et le montage chez Perrault sont des activités différentes. D'importances différentes. Elles ont des fonctions différentes. Pour des Perrault différents. Je ne fais que citer Perrault si je dis que l'une est **lecture**, l'autre **écriture**. Ou pour reprendre les vieilles catégories, la première est **vécue**, l'autre est **cinématographique**.<sup>5</sup> M'intéresser au **vécu** d'un film de Perrault, c'est me préoccuper du terrain, du tournage.

Il a été entendu que je parlerais du tournage.

Alors je vous propose, avec les mots souvent de Perrault, parfois les mêmes phrases:

---

# De Pour la suite du monde à La bête lumineuse:

## trois avancées successives sur le terrain de Pierre Perrault

Yves Lacroix

---

J'inscrirai mes premières déambulations entre deux récits du cinéaste, deux arguments souvent utilisés pour situer les commencements. On les trouve tous deux dans l'entrevue accordée à *La revue du cinéma* de janvier 1972, il les reprenait encore en novembre dernier dans une série d'émissions pour Radio-Canada — peut-être, parce qu'il venait de récrire ses anciens textes pour fins de publication. Les deux histoires concernent le fait français au Québec; je les intitulerai:

- 1) les fleuves de France, et
- 2) la mort de Yves Montand.

- 1 -

### *les fleuves de France*

Le premier argument est historique, on pouvait entendre la première histoire à peu près comme suit, à l'émission *Pour le temps qui dure* (Radio-Canada), le 25 novembre 1981:

Il m'est arrivé de faire des émissions, avec Jacques Douai en particulier, sur les fleuves de France. Moi, j'étais un paysan du Danube, je les connaissais, les fleuves de France. J'ai pu faire des émissions très à mon aise. Puis l'envie m'a pris d'en faire une sur le fleuve Saint-Laurent! J'avais rien à dire! parce que j'avais appris à vivre en lisant! Or, le Québec n'est pas dans les livres, il ne l'était pas il y a 25 ans, ou très peu. Le seul livre que je possédais, qui me mettait en relation avec un moment vivace du Québec, c'était *l'Abatis* de Savard...

À la fin des années 50, il avait scénarisé et composé les textes de plusieurs séries radiophoniques consacrées à la musique. Chansons et danses, anciennes ou plus récentes, chansons poétiques ou folkloriques. La dernière et la plus importante de ces séries fut *Le Chant des hommes*, une série de deux cents émissions qui regroupaient les chansons et les danses par répertoires nationaux ou par objets de célébration, c'est-à-dire les fêtes communautaires ou les métiers. Il avait consacré une émission d'une demi-heure à chacun des fleuves de la France, trouvant les chansons, ainsi que les monographies pour compléter son information.

Perrault faisait, avec ce travail, son premier apprentissage de ce qui deviendra chez lui la **parole irremplaçable**. Il découvrait, dans la chanson folklorique — en ce qu'elle est encore vivante et qu'on peut encore la dire populaire — les qualités d'une parole communautaire, partagée, autour d'une célébration de l'histoire, de la géographie, des êtres, des saisons et du métier de chacun. Moins la terre et la mer, que ce que les hommes font de la terre et de la mer, ce que font des hommes la terre et la mer qu'ils fréquentent et pratiquent de leur quotidien. Alors le pays était dit en termes de montagnes, de forêts et de champs labourés, en termes de courants et de marées, de grands fonds et de sous-sols. Le pays était dit en termes de **paysans**, en termes de marins, de laboureurs et de bergers; de chasseurs, de pêcheurs et de navigateurs. Autant de termes qui déjà disaient leur **appartenance**, déjà disaient leur **dépendance**. Ces émissions radiophoniques furent les premiers textes de Perrault à célébrer cet homme hautement civilisé, point encore touché par la division du commerce, qui est encore capable de rendre compte de la naissance, de la mort et de la nourriture. Je veux dire

la mort de ses parents et la naissance de ses enfants. Je veux dire la légitimité de sa naissance propre, et de sa mort, et, d'un terme à l'autre, la nourriture partagée. Il y a plus de vingt ans, dans ces émissions radiophoniques, dans le folklore, était dite l'adéquation, par le métier, d'un homme et de la terre qui a nourri ses parents, le porte puis le reprendra.

Pendant des années, Pierre Perrault va poursuivre son observation; voyager et trouver encore de ces pays — pays et payses — à qui la fréquentation des côtes et des îles a inspiré par exemple six mots différents pour désigner les béluga du fleuve, "selon la couleur de leur âge".<sup>6</sup> Les gens de l'Île-aux-Coudres ont autant de mots pour dire les glaces du fleuve qui empêchent la navigation mais les portent jusqu'à Baie-Saint-Paul et parfois les emportent. (Voir LA TRAVERSÉE D'HIVER À L'ÎLE-AUX-COUDRES.) La richesse de leur vocabulaire, son invention, sont à la mesure de leur connaissance, manifeste une pratique de chacun des états des choses dont dépend leur survie.

Dans les premiers textes, cette **dépendance** était confondue avec la **possession**. L'acte de nommer, conséquence d'une découverte ou d'une fréquentation, non seulement manifestait cette possession mais l'accomplissait: Jacques Cartier s'emparait d'une île en travers du fleuve en la nommant **Isle-ès-couldres**, s'en emparait au nom du roi de France bien sûr. Et les voyageurs du temps passé marquaient tout un continent de mots français, **les voyageurs du temps passé en vain**. La disparition de cette toponymie au profit d'une nouvelle, de Saint-Moïse aux Stigmates-de-Saint-François, de Sherbrooke à Drummondville, raconte trop bien la dépossession historique. Dans ces conditions, le vulgaire devient domestique, **vernaculaire** dit Benny Simard dans UN PAYS SANS BON SENS! Un des chasseurs qui l'accompagnent sur les terres du caribou lui demande en quelle langue il écrira son livre. Le fonctionnaire répond qu'il l'écrira en français s'il le destine au personnel de son ministère, en quelque sorte aux familiers de la maison; mais s'il veut faire oeuvre scientifique et viser un public plus spécialisé, il l'écrira en anglais. "Moé, j'sus d'accord avec vous là-dessus", dit le chasseur, le coureur des bois qui lui sert de guide.<sup>7</sup>

Les films, dans leur succession, vont rendre compte de cette conscience progressive de Perrault, depuis POUR LA SUITE DU MONDE jusqu'au PAYS DE LA TERRE SANS ARBRE. Dans l'un et l'autre films, à quinze ans d'intervalle, la mémoire des uns et des autres est encore brûlante; mais dans l'un et l'autre film, l'événement est ponctuel, dernier, la geste est finale. Les quelques saisons subséquentes de la pêche aux marsouins ne changent rien au fait: on ne pêchera plus le marsouin à l'Île-aux-Coudres. Les Montagnais n'iront plus au Mouchouânipi, y sont allés une dernière fois, grâce au cinéma, au moyen d'un transbordeur blanc, pour une dernière célébration des chasses anciennes. En 1963, les pêcheurs de l'Île-aux-Coudres imaginaient encore laisser une trace, transmettre aux enfants une connaissance; en 79, les enfants indiens refusent de suivre les parents chasseurs. Restent l'entêtement de l'Amérindien et la fraternité du blanc, dans leurs conditions sauvage et québécoise, leur nostalgie à tous les deux.

Perrault s'applique dans ses films à ne pas outrepasser la conscience de ses personnages. Ou alors le fait très discrètement. Par simples intertitres parfois. Ou alors par le montage, l'organisation des séquences, les disjonctions du sonore et du visuel parfois. Une critique qui se contenterait de la dénotation, par exemple dans LE GOÛT DE LA FARINE, un film accusé d'être bavard, se tromperait grossièrement sur la lecture de ce texte. Il est vrai que LE GOÛT DE LA FARINE est un film bavard. Les personnages le sont. L'essentiel pourtant n'y est pas explicité. C'est plutôt à l'écriture que Perrault confie son impatience grandissante, après *En désespoir de cause*, de *L'Acadie du discours* à *De l'artisanat comme instrument de conquête*, par *L'apprentissage de la haine* et *Trou d'homme*, y compris les dernières vindications de la revue *Possibles: On demande des poètes de chair et de sang* et *C'est le grand temps*.

\*

Mais il faut revenir à mon histoire, je veux dire à celle de Perrault. La première. Celle des fleuves de France.

Ayant conçu le projet d'une série semblable au *Chant des hommes* sur le pays québécois, c'est-à-dire sur sa géographie, son histoire, ses métiers et sa musique, Perrault s'est trouvé aphasique, bien au creux du pays, mais sans les mots pour le dire. Ni les livres pour apprendre. Ni les images. Amnésique.

Il avait eu, au temps de son université, des reconnaissances pour Félix Leclerc, Gratien Gélinas et Alfred Desrochers, poètes et dramaturges des plus humbles. Il mettra du temps à avouer Félix-Antoine Savard qui, depuis 1937, avait célébré tour à

tour Charlevoix, l'Abitibi et l'Acadie. Mais, dit aussi Perrault, de tous ces livres, un seul lui agréait, *L'Abatis*, les autres étant par trop hellénisant, la réalité québécoise recevant trop sa beauté des images et des rythmes étrangers. Il fallait à Perrault commencer le récit aux premiers témoignages, de la même façon qu'il dira plus tard qu'il faut recommencer le pays au premier arbre. Il a souvent raconté, entre autre et le plus magnifiquement dans *Le Discours sur la parole*, comment il est descendu au pays de sa femme, questionner les vieux oncles et les tantes fines, comment il est ensuite débarqué à l'Île-aux-coudres avec son magnétophone, pour entendre ce que les pays et les payses avaient à dire, à raconter, à célébrer et à expliquer de leurs métiers. Et c'est là que, cherchant les mots pour dire, il a trouvé les hommes, l'homme disant, il a trouvé dit ce qui dans cet individu peut se dire québécois, de par sa façon d'être dans le Québec, comme on peut dire qu'un individu est **laboureur**, non pas seulement parce qu'il **laboure** mais parce qu'il consent à cette activité, parce qu'il est attentif. Et voilà pourquoi, quinze ans plus tard, Perrault aura tant de passion pour Hauris Lalancette, l'homme au bout du rang, parce qu'acharné, mais surtout parce que la pièce de labour et le Québec ne sont pas pour Hauris dans une relation **métaphorique**, comme dans un texte de Perrault, mais bien dans une relation **métonymique**.

Hauris en s'assumant, en labourant, en défrichant, affirme à chaque coup de hache son désir de conquête et d'occupation d'un territoire collectif.<sup>8</sup>

Ce n'est pas la moindre ambiguïté des deux premiers films sur l'Abitibi.

\*

Mais pour revenir à mon histoire, j'en étais à Félix-Antoine Savard... Pendant vingt ans, sur les traces de Savard, lui-même déjà installé dans le sillage de Jacques Cartier, Perrault va reprendre le pays sur le fleuve, depuis Blanc-Sablon en deça d'Anticosti jusqu'à l'arrière-pays de la rivière Gatineau. Il cherchera des témoins, des hommes de qualité. Je le répète, des hommes qu'on puisse déclarer **Québécois**, comme certains peuvent se prétendre charpentiers, ou pêcheurs, ou navigateurs. Il entreprendra l'inventaire des grands mythes fondateurs — comme l'exposera Guy Gauthier — il en sondera l'actualité, il vérifiera les **royaumes**, dirait peut-être Gauthier.

On trouve, dans les films de Perrault, des charpentiers et des navigateurs de goélettes, avec leurs fils; des descendants de draveurs où fut l'Acadie; on trouve en Abitibi des fermiers qui peuvent témoigner de leurs pères; on trouve dans les derniers films les chasseurs montagnais qui apprennent la chasse dans les premiers; on trouve aussi ceux de Maniwaki en quête de leur **bête lumineuse**. L'enfance est prégnante dans tous les films. Les enfants sont les témoins plus ou moins distraits, selon l'âge, les destinataires de la tradition. Il apparaît qu'ils ont été détournés de l'héritage. Dans *LA BÊTE LUMINEUSE*, ce sont eux qui prennent le bois, laissent derrière eux les pères marchands et les épouses. Perrault n'a jamais cessé d'interroger **la suite du monde**. Vingt ans après le premier voyage, il est retourné à La-Romaine et à Saint-Augustin retracer les pistes d'autrefois, ce qui reste des chasses enregistrées pour *AU PAYS DU NEUFVE-FRANCE*. Il sonde les reins et le cœur des fils de ces fondateurs de pays. À Maniwaki, ils montent avec l'Indien dans un pays qu'ils nomment le **Michomiche**, c'est-à-dire, **Où les ancêtres chassaient**, et ne trouvent qu'à tuer l'ours et la femelle, et détruire l'étranger qui les accompagne. L'Indien nourrit le chevreau puis gagne la forêt, sa caisse de bière sous le bras. Tout ce qu'il réussit à faire surgir entre les arbres c'est l'illusion, le simulacre, les poètes. Ils sont là, dans cette forêt qu'on bûche dans un proche hors-champ, quelques mutants, incapables de passé, inappropriés au futur. Ils chavirent et rêvent d'une bête mythique qui ne paraîtra jamais.

- 2 -

### *la mort de Yves Montand*

La deuxième histoire est plus courte. La voici dans les deux phrases de sa dernière version:

J'en ai assez de voir Yves Montand mourir pour la France! C'est toujours cette **représentation** qui fait qu'un moment donné le comédien qui est montré finit par être confondu avec le personnage qu'il représente.  
(*Pour le temps qui dure*, 23 novembre 1981)

Je ne me souviens pas avoir vu Montand mourir pour la France, mais le propos n'est pas là. On trouve la première phrase de ma citation, l'exclamation, mot-à-mot dans l'entrevue avec Jean-Daniel Lafond (p. 125). Elle est accompagnée de variantes, Jane Fonda, Catherine Deneuve, Jeanne Moreau, Marlon Brando et d'autres.

Je ne reprendrai par l'argument du double impérialisme de la machine à rêver qu'est pour Perrault le cinéma de fiction, l'argument de la double aliénation, 1) celle d'une consommation massive d'histoires inventées et fabriquées par les autres, 2) celle de la médiation rassurante des interprètes. Montand mourrait-il vingt fois pour la France, je le retrouverai toujours au prochain spectacle. Du héros ne mourra jamais que l'interprété; l'interprétant s'en tirera toujours, pour mon plaisir.

À l'encontre de ce cinéma, Perrault prétend que ses personnages ont pignon sur rue; ils avaient lieu parmi les gens avant que le cinéma ne vienne les désigner; ils ont continué à être eux-mêmes devant la caméra, ils n'ont jamais parlé qu'en leur nom propre; ils continuent d'exister, ils continuent de vaquer, une fois le tournage terminé, ils continuent de labourer, ou de broquanter... ou d'étudier pour un temps, comme les jeunes de Moncton. On pouvait à l'Île-aux-coudres, visiter la vieille Marie Tremblay dans son atelier, la trouver semblable dans sa robe noire, son tablier blanc et sa coiffure à paillettes. Vous disiez: Je suis un ami de Pierre Perrault! ou vous disiez: J'ai vu LE RÈGNE DU JOUR. Elle vous fixait d'un oeil qui continuait à vieillir. Elle vous disait: Monsieur Perrault! ça c'est un soldat! Vous n'étiez pas certains d'avoir bien entendu. Parce que la voix aussi avait continué à vieillir. Puis est morte Marie Tremblay, comme est mort le vieil Alexis son époux. Pourtant, revenus à la cinémathèque, comme à la Maison de la culture de La Rochelle, vous leur retrouvez dans LE RÈGNE DU JOUR la même verdeur qu'autrefois, la même intensité mythologique. Sur l'écran, la vieille dame marche toujours dans une neige lourde, sans beaucoup avancer à cause du grand angle. Derrière elle l'église est basse, pendant qu'une femme chante

Parce que c'est de vivre  
Pourtant qu'on meurt.

La même vieille ensuite est appliquée au rouet. Vous entendez sa voix. Off. Enregistrée autrefois. Vous l'avez entendue à la radio. Elle chante:

Que les beaux jours sont courts (...)  
Que les beaux jours sont courts.

À son côté se tait, et s'attriste son mari. On dirait Hercule aux pieds d'Omphale. Je le dis sans péjoration, avec beaucoup de ravissement.

Il faut relever cette confusion chez Perrault, entre la personne profilmique, la Marie Tremblay du vécu, et la représentation qui en est faite, le personnage, la Marie Tremblay d'un film, ou de deux films, ou de quatre. La distinction n'empêche pas de reconnaître l'interdépendance de ces deux réalités.

J'ignore s'il faut parler d'utopie, ou de naïveté, ou de je ne sais quelle distraction, de quel entêtement. Vous interrogez Perrault sur le filmique, il vous répond du profilmique. D'abord, il vous assure que son film respecte le préfilmique. De cela certains peuvent témoigner. On trouve dans le film une explication des motifs les plus récurrents du préfilmique. Ils vont trouver une concision qu'ils n'avaient pas, une nouvelle densité. Certains vont être privilégiés; on verra dans LA BÊTE LUMINEUSE une célébration de l'anarchie s'estomper, la description d'un couple prendre de plus en plus d'importance. Ensuite, pour ce qui est de la fidélité au profilmique, Perrault se rassure, le préfilmique en est la représentation analogique. La pellicule est objective. On ne peut, à son sujet, parler d'intermédiaire.

Pourtant Perrault sait reconnaître ces distorsions, il sait les décrire. Mais quand il lui faut dire la singularité de son cinéma, il en appelle de cette identité du filmique et du profilmique. Et les films eux-mêmes s'appliquent peu à les distinguer. Le filmique simule le profilmique, le film se prétend formellement microcosme de la réalité filmée. Le film peut accorder entre eux des personnages, ou les mettre en contradiction ou en complémentarité, parfois sans que les interprètes ne se soient jamais fréquentés. Mais toujours, pour Perrault, le film prolonge l'éloquence du profilmique, l'amplifie, fait sonner haut ce qui fut murmuré pour quelques privilégiés.

À l'entendre, c'est au tournage qu'il fait son cinéma. Le magnétophone et la caméra sont avant tout liés à un apprentissage personnel, ils sont prétextes à séjours parmi les gens, occasion de les mieux fréquenter, et plus longtemps.

Je vais m'avancer.

Ce que Perrault a cherché sans faillir pendant vingt ans, aux quatre coins de la Province, c'est une **délinéée**, telle qu'elle fut célébrée en Alexis Tremblay dans les deux premiers longs métrages et dans la série radiophonique *Chroniques de terre et de mer* (1964). Une **délinéée**. Une **ascendance**. Ce qui est cherché, c'est une **légimité**, c'est une **autorité**, dans une collectivité accordée autour de soi. Il y a, au départ, une



POUR LA SUITE DU MONDE (1963): Grand-Louis, Perrault et Marcel Carrière; une certaine familiarité

sorte de méfiance, chez Perrault, une méfiance de son propre imaginaire. Il ne lui reconnaît aucun droit, aucune autorité, pour intervenir entre les gens et lui, je dirais même entre l'oeuvre et lui. L'oeuvre **filmique**. Ce n'est que dans l'écriture que cet imaginaire va réclamer ses droits, s'affirmer avec de plus en plus de violence. Le cinéaste, lui, prétend se soumettre à l'imaginaire de la collectivité. Il leur a donné la parole. Il est vrai. Pour trouver sa propre parole dans la leur. C'est dans le collectif qu'il a cherché et trouvé sa singularité, confondu dans la tribu, tenant — non seulement leur **langage** mais — leur **parole** même.<sup>9</sup>

C'est de cette aventure que rendent compte les films. Entre autres. Ils en sont les instruments. Les poèmes parallèles constitueront les chroniques, de *Portulan* (1961) et de *Toutes Isles* (1963) à *Gélivures* (1977), ces fentes creusées par le gel dans les arbres et les pierres.

Ainsi — pour revenir à mon histoire, la deuxième, celle du pauvre Montand mourant pour la France — ce que Perrault reproche au comédien, c'est de servir d'intermédiaire, c'est de ne pas être identique à la personne profilmique et au cinéaste qui veut la raconter.

Il y a toujours des **points de familiarités** entre Perrault et les interprètes de ses films, l'équivalent des oncles et des tantes des premières émissions radiophoniques. Des **points de parenté**. Par lesquels est réalisée la **continuité physique obligatoire** entre le cinéaste et la réalité filmée. On peut expliquer ainsi sa fidélité à certains interprètes. On peut expliquer ainsi que, pour le tournage de *LA BÊTE LUMINEUSE* à Maniwaki, il ait demandé qu'on invite un poète de ses amis. On peut expliquer ainsi l'importance de sa participation aux événements, l'obligation qu'il se fait d'être aux avirons avec les voyageurs sur les glaces, de tendre la pêche avec les pêcheurs et de chasser avec les chasseurs. C'est là le vécu qu'il réclame: les gens dans leur milieu, sinon dans leur quotidien, du moins dans une activité pour laquelle ils ont de la passion, mais aussi lui **parmi eux**. Comme si cette activité **fraternelle** au moment du tournage pouvait oblitérer la relation **paternelle** du montage. C'est avec leur parole que Perrault trouve sa voix, les choses à dire et les mots le disant, l'argumentation.

Les gens qu'il cherche — les gens qu'il trouve le plus souvent — auxquels il s'attache, à qui il confie l'animation du tournage ou qui vont lui fournir, comme dans *UN PAYS SANS BON SENS!*, les principales articulations de son argument, ces gens sont déjà investis d'une parole plus ou moins collective, les interprétants en quelque sorte d'une connaissance. Ce que le cinéma leur apporte, c'est une audience exceptionnelle. Ces fonctions étaient caractérisées dans *POUR LA SUITE DU MONDE*:

- 1) le **philosophe** qu'on vient consulter pour la mémoire et la sagesse;
- 2) le **poète** qui célèbre l'événement, avec son répertoire de récits tout prêts;
- 3) le **maître d'oeuvre** qui dit où trouver les chicots sur les battures, quand planter les harts et comment monter la garde.

Et on pourrait catégoriser tous les films selon les fonctions qui y sont privilégiées. Il est remarquable que les paroles de philosophe et de poète tiennent la meilleure place. Les oeuvres sont dérisoires ou sans postérité immédiate. L'amertume est absolue dans *LA BÊTE LUMINEUSE*, les maîtres d'oeuvre frustrés se défendent contre la tendresse du poète; le philosophe se tait, refuse de se désolidariser de la meute; et le poète — toujours naïf — est sacrifié sans pitié. L'anarchie réclame ses droits.

*l'éloquence des siens*

Aux responsables de la collection *Cinéastes du Québec*, Perrault déclarait ce qui suit, en 1970:

“On n’empêche jamais les choses qu’on filme de suivre leur cours”: telle est ma règle à moi et c’est seulement une autre règle. Puisque l’imprévu c’est ce qui doit arriver, nous n’avons aucun droit de le tuer au risque de chasser le naturel qui ne revient pas au galop...<sup>10</sup>

Voilà qui pourrait bien être la règle d’or d’un tournage. Le naturel. Et si le personnage est cabotin à l’écran, c’est que la personne filmée a l’habitude du cabotinage. Si le spectacle est ostentatoire, c’est que l’interprète n’a pas le métier qu’il faut à un comédien pour dissimuler précisément qu’il oeuvre pour une caméra. Bien sûr, ce n’est pas le cinéaste qui fait se prendre la bête dans *LE BEAU PLAISIR*; le cinéaste, il s’en passe de la bête quand elle fait défaut dans *POUR LA SUITE DU MONDE*. Ce n’est pas lui qui fait mourir la jument pendant le tournage du *RÈGNE DU JOUR*. Ce n’est pas lui qui a provoqué, en avril 1968, l’occupation d’un pavillon universitaire à Moncton. Ce n’est pas lui qui a lancé Hauris Lalancette dans une campagne électorale. Ce n’est pas lui qui, dans *UN PAYS SANS BON SENS!*, a proposé à Maurice Chaillot de quitter la France pour le Québec; encore que le tournage peut bien l’avoir convaincu, la confrontation, la contradiction, avoir forcé en lui une nouvelle conviction.

*LE PAYS DE LA TERRE SANS ARBRE* est le premier film où est affirmé dès l’incipit une intervention active des cinéastes.

Plan 7: “À l’automne 1972, nous avons pris contact avec le pays légendaire grâce à André Marck et Basile Bellefleur, Indiens montagnais de La-Romaine.”

Plans 11-12: “L’année suivante, avec trois anthropologues guidés par Jérôme Saint-Onge de Schefferville, nous avons parcouru le Mouchouâniipi à la recherche de sites archéologiques.”

Plans 16-17: “Et en septembre 1977, nous retournons au Mouchouâniipi avec Serge-André Crête. (...) Il accompagne la famille Ashini à la chasse au caribou.”

Nous, c’est le cinéma, les cinéastes caméraman preneur-au-son et réalisateur.

Ainsi, les événements entrelacés au montage, dans une même dynamique, comme en une seule passion, se sont déployés sur cinq années. Mais ne sont pas distingués dans le film des séquences tournées lors de voyages supplémentaires qui, grâce à la présence des mêmes intervenants, sont intégrées aux premières. Il n’est pas fait mention, non plus, pour les deux dernières expéditions, d’une intervention des cinéastes dans la **décision même** de ces voyages, tous les deux provoqués et financés par le cinéma.

Il faut donc comprendre que ce n’est pas empêcher les événements de suivre leurs cours que de les provoquer, les mettre en occasion de s’accomplir. Et cherchant une confirmation dans les propos de Perrault, je trouve cette page d’entrevue à *Séquences*, en octobre 1963... il vient de tourner *POUR LA SUITE DU MONDE*, venu à la caméra par le magnétophone:

Je commençais à me rendre compte justement qu’en interrogeant une personne, j’obtenais une réponse. Mais en interrogeant ou en parlant plutôt à deux personnes, je n’obtenais pas deux réponses mais un dialogue. C’est ce dont nous avons besoin pour faire ce film.

Et dans un dialogue, un homme est souvent poussé à bout, il se découvre plus facilement, il se révèle: il ne peut plus soutenir un autre personnage que le sien.

Et pour provoquer cette éloquence, dans *POUR LA SUITE DU MONDE*, il a confronté, au milieu des marguerites, le chantre d’église et un “homme peu de foi” qui refuse de payer son écot aux âmes du purgatoire avant d’avoir été exaucé. Dans *LE RÈGNE DU JOUR*, apprenant la mort de la jument, il demande aux enfants de taire la nouvelle, le temps que le cinéma fasse son oeuvre avec les vieux; ensuite, qu’est-ce qui se passe? Le vieux dit:

Marie! Je cré quasiment que la pouliche est partie.



Il est question de mort et d'acharnement du coeur, de la souffrance évidente. Le vieux dit:

Vous avez pas d'coeur dans l'corps. C'est ça que vous avez.

La vieille est "tou'désarmée". Et les invités de l'ONF regardent! ils écoutent ce désarroi.<sup>12</sup>

Pendant le tournage du RÈGNE DU JOUR, à Tourouvre, Léopold Tremblay croit se conformer à la parlure des Percherons en contorsionnant son propre langage. À la cantonnade, sa femme dit à Perrault qu'elle n'aime pas que Léopold s'exprime ainsi. Et le cinéaste lui suggère de s'adresser à l'intéressé. Alors Marie-Paule se tourne vers son mari:

J'aime pas que tu parles de même.

Et le montage retiendra les justifications de Léopold.<sup>13</sup>

Pendant le tournage de LA BÊTE LUMINEUSE, le cinéaste empêche les chasseurs d'abandonner toute une nuit les archers dans un affût inutile: le cinéma n'y trouvera pas son compte. Perrault propose une autre mystification des deux néophytes qui soit plus spectaculaire.

Si la chasse a ses exigences, le cinéma a les siennes. Si les chasseurs tirent leur profit de la forêt, les cinéastes trouvent le leur dans les chasseurs. La même réalité est vécue par tout le monde, mais les événements ont deux fonctions: débusquer et abattre l'original et permettre un film sur cette quête. Il n'est pas question de le dissimuler. De le dissimuler au tournage, puisque le film ne garde aucune empreinte de la deuxième quête, sinon parfois la voix et le rire de Perrault confondus dans le roulement sonore des autres. Il reste à cette quête un hors-champ extrêmement discret.

Mais je reviens au naturel.

C'est à un naturel des individus qu'il faut être attentif, non à une logique des événements comme le prétend Perrault, dont le propos est contredit par la pratique. C'est lui qui a proposé à Léopold Tremblay de faire revivre une pêche qui n'avait pas été tendue depuis trente ans à l'Ile-aux-Coudres. Mais il savait la flagrance de cette pêche dans leur imaginaire. Il savait l'affection d'Alexis Tremblay pour Jacques Cartier et sa prétention au sang français, avant de lui proposer le Perche, Saint-Malo et La Rochelle. Il connaissait le mythe du Mouchouânipi avant d'y entraîner les Montagnais de la Côte. Il le savait pour les avoir fréquentés, vingt ans auparavant, pour avoir chassé avec eux le caribou du grand lac Musquaro, de la même façon qu'il avait fréquenté l'Ile-aux-Coudres, du beau-père aux oncles puis aux amis des oncles puis aux amis des amis. Pour les mêmes raisons, il a fréquenté l'Abitibi puis Maniwaki avant de commencer le tournage. Quand il a proposé aux chasseurs, pour LA BÊTE LUMINEUSE, d'inviter Stéphane-Albert Boulais qui n'est pas membre du club, n'a jamais chassé, et, de plus, veut chasser à l'arc, il sait la longue amitié qui lie Albert et le cuisinier Bernard L'Heureux, il sait aussi les termes de cette amitié, sa ferveur particulière. Et quand les mots les portent trop loin les uns des autres, dans une violence irrémédiable, à une distance qu'on dirait irrémédiable, pour le tournage Perrault leur propose de tenir ensemble le prochain affût. Il les met en situation de reprendre l'explication. Rien n'est jamais répété, aucun geste, aucune parole. Ce qui n'est pas dit, ce qui n'est pas fait, ou n'a pas été saisi par la caméra ou le magnétophone, n'existera pas au cinéma. Mais il y a, à tous les moments du tournage, des mises en situation. Peut-être des conditions semblables provoqueront-elles une émotion analogue et peut-être les mêmes mots. Les mêmes mots peut-être, mais une parole toujours nouvelle. Spontanée. Y compris celle du cabotin.

Une réplique de LA BÊTE LUMINEUSE m'est particulièrement chère. Albert Boulais dit à son ami Chaillot: "Sais-tu comment réagit un gars de Maniwaki en face d'une fille? Je vais te le dire: Il a une réaction tacite." Je voudrais retenir ce terme. C'est ce tacite que Perrault veut faire craquer. Il veut forcer la passion hors des individus, forcer en eux l'enthousiasme. Qu'ils éclatent en éloquence. Que l'éloquence de chacun soit une adéquation de sa parole à ce qui est en lui le plus indiscutable. Les mises en situation n'ont pas d'autre fonction. Quand le quotidien ne passionne plus, Perrault cherche l'exceptionnel: l'occupation d'un pavillon universitaire, la campagne électorale d'un paysan. Il provoque l'exceptionnel: le marsouin sur les battures, la construction d'une embarcation, un voyage en France, pour les Montagnais une chasse au Mouchouânipi. Si l'événement est reconstitution d'un rite déjà obsolète, la passion, elle, est actuelle, l'imaginaire qui surgit.



photo: Martin Leclerc

*LA BÊTE LUMINEUSE* (1982): un moment où Perrault fait craquer le tacite de Stéphane-Albert Boulais

Ces gens sont roués, comme tout un chacun, radoteurs, mesquins. Mais ils ne valent pas moins que leur passion la plus éclatante. Cette intensité peut n'affleurer qu'exceptionnellement, l'individu sera toujours capable de cette exception. Il suffit de l'occasion, il suffit des conditions. Voilà pourquoi le cinéaste ne se dissimule pas, au tournage. L'homme de parole est toujours un peu en représentation. La caméra et le magnétophone sont pour lui les prolongements hyperboliques d'une écoute particulièrement attentive. Au tournage, l'homme de Perrault parle à la caméra, si non pour la caméra. Le cabotinage est indice de spectacle, il est aussi éloquent que le silence.

Mes épithètes vont simplifier la réalité, je les risque quand même: De POUR LA SUITE DU MONDE À LA BÊTE LUMINEUSE, la passion dont je parle fut nostalgique (POUR LA SUITE DU MONDE, LE RÈGNE DU JOUR, LES VOITURES D'EAU), elle fut amène (L'ACADIE L'ACADIE), elle fut presque résignée (LE GOÛT DE LA FARINE, LE PAYS DE LA TERRE SANS ARBRE), la violence lui vint progressivement, d'abord inscrite dans un projet politique (UN PAYS SANS BON SENS! puis les films avec Hauris Lalancette), ensuite éclatée dans LA BÊTE LUMINEUSE, cette fois destructrice. Alors la jonction est faite avec l'écriture des poèmes, la violence archaïque de *Gélivures*

franche comme l'ivoire des dents de lait  
des loups.

- 
- 1 Voir l'entretien dans *Cinéaste du Québec*, no 5, Conseil québécois pour la diffusion du cinéma, Montréal, 1970, particulièrement les pages 27 à 31.
  - 2 Par exemple Michel Houle et Alain Julien dans leur *Dictionnaire du cinéma québécois*, Fides, Montréal, 1978. À son tour, Jean-Daniel Lafond confirmera cette occultation générale au Québec de l'écriture filmique de Perrault. Il distinguera aussi des argumentations diverses.
  - 3 Bernard-Richard Émond, *Vues et évéues du cinéma ethnographique*, coll. "Documents, travaux, rapports de recherche", no 2, département d'anthropologie, université Laval, Québec, 1976; "Des images juste ou juste des images? Plaidoyer pour un cinéma ethnographique d'intervention", dans *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. X, no 4, 1981, pp. 220-226. Ce dernier article est suivi de commentaires, entre autres, de Pierre Perrault et d'une réponse d'Émond à ce commentaire.
  - 4 Jean-Daniel Lafond, "Tous contes défaits: Pierre Perrault, cinéaste et québécois", dans *la Revue du cinéma*, no 370, mars 1982, pp. 113-117.
  - 5 Guy Gauthier illustrera à quel point ces activités sont, par ailleurs, complémentaires et indissociables.
  - 6 Pierre Perrault, *Toutes Isles*, coll. Bibliothèque canadienne-française, Fides, Montréal, 1967, p. 23.
  - 7 *Un pays sans bon sens*, Lidec, Montréal, 1972, p. 145.
  - 8 Entrevue avec Jean-Daniel Lafond, *la Revue du cinéma*, no 370, p. 125.
  - 9 Madeleine Chantoiseau évoquera la pudeur, pour parler de cette entreprise de célébrer chez les autres le désir qu'on ne veut pas reconnaître en soi. Je ne sais, pour ma part, quelle interdiction devant l'image. Il ne me revient pas de m'avancer jusque là.
  - 10 Loc. cit., p. 25.
  - 11 "Une heure avec Pierre Perrault", dans *Séquences*, no 34, octobre 1963, p. 31.
  - 12 Voir l'épisode intitulé "De l'acharnement", transcrit et décrit dans *le Règne du jour*, Lidec, Montréal, 1968, des pages 137 à 144.
  - 13 Voir l'épisode "Réflexions sur le langage", des pages 117 à 124.

---

# Une écriture du réel

*Guy Gauthier*

---

## *Le mythe, référence fondamentale*

Dans ce pays autrefois de coureurs de bois, de draveurs, de trappeurs, qui pendant des mois entiers affrontaient entre eux la nature, la culture est faite en partie de souvenirs de rapports virils. Comme les Indiens du GOÛT DE LA FARINE vivent dans le souvenir semi-mythique du temps des grandes chasses et du Mouchouânipi (le Pays de la terre sans arbres), les Québécois vivent en partie dans le souvenir d'une société masculine d'errance et d'action — et pour le reste dans le souvenir d'une société plus stable, abandonnée aux femmes. Dans toute civilisation, on tend à revivre — sauf quand le souvenir s'en est éteint, mais alors la civilisation est morte — les rapports d'antan, par la voie du conte ou du simulacre. On peut donc retenir comme hypothèse que les hommes de LA BÊTE LUMINEUSE investissent leur passion dans un jeu de reconstitution d'un mythe québécois "fondamental": celui de l'homme des bois qui, loin de la femme laissée au gouvernement du foyer, a produit une bonne part de la légende, et pas seulement au titre de folklore exportable.<sup>1</sup>

On peut étendre cette analyse aux autres films de Perrault qui se réfèrent plus explicitement à des situations contemporaines.

Lorsque les Indiens, dans LE GOÛT DE LA FARINE, se saoulent et cassent les vitres des maisons toutes neuves qui sont pour eux le signe de leur humiliation, c'est un événement, qui a valeur en soi. Cet événement, cependant, ne peut s'expliquer que par référence au mythe, ou si l'on préfère par le souvenir un peu enjolivé d'un passé valorisé.

## *Revivre le vécu*

Ce que filme Perrault, ce qu'il poursuit d'un film à l'autre, c'est bien le mythe, dont on sait qu'il est aux sources de la fiction — mais qu'il n'est pas la fiction. Quand il dit filmer le vécu, il a raison, mais ce vécu n'est pas celui qui, au quotidien, est soumis à la pression des circonstances et ne se traduit qu'en comportements. Il est profondément intériorisé, construit, en fonction de traditions qui sont la culture profonde d'un peuple.

Dans la plupart des civilisations, il y a des moments de retour à ce qu'on estime être une vie authentique, proche de la nature. À ce moment l'homme rejoue une scène très ancienne dont il n'a souvent pas eu connaissance directe, souvent pas même par le récit d'ancêtres encore vivants, mais elle est restée dans la mémoire collective par le biais de la tradition orale ou, quelquefois..., des manuels d'histoire. Le présent, souvent, n'est qu'une manière de rejouer le passé. Et la chasse est l'un des mythes les plus archaïques de l'humanité, pas seulement du Québec.

## *Moments de culture*

Ce qui est archétypal, au fond, ce n'est pas le personnage, mais la situation, qui serait une sorte de schème culturel profond, donnant tout leur sens aux personnages, choisis en fonction de leur aptitude à vivre des situations archétypales. Le noyau dur est ce schème culturel permettant la mise en place des moments les plus significatifs, et des personnages dont l'affrontement va permettre de réaliser avec le maximum de fidélité la scène initiale.

L'analyse thématique de l'oeuvre passerait donc par la liste de ces schémas, constituant selon Perrault, la spécificité profonde de l'imaginaire québécois. Les rapports des descendants des anciens colons (présence du fleuve, rapport de Perrault à Jacques

---

(1) Le camp a pour nom "Michomiche": le pays où les ancêtres chassaient.

Cartier); des colons aux Indiens, premiers occupants du sol (la geste montagnaise); les vicissitudes de ces petits fils de colons, redevenus colons par la manipulation idéologique (cycle de l'Abitibi); la vision du passé qui explique encore certains comportements de l'homme québécois, organisent quelques uns de ces schèmes et permettent de répertorier les situations qui guident Perrault pour la recherche des personnages et surtout les rapports vécus qui leur permettent d'être eux-mêmes.

Le lieu est donc toujours celui, le plus étroit possible, qui permet à l'équipe de réalisation d'être près des choses pour ne laisser rien échapper. Le meilleur lien est évidemment celui qui, en plus, fournit le cadre le plus significatif, le plus dramatique: le camp, dans *LA BÊTE LUMINEUSE*, ou la toundra dans *LE PAYS DE LA TERRE SANS ARBRE*. Le lieu, comme les personnages, procèdent du schème.

L'oeuvre de Perrault se présenterait donc comme une véritable psychanalyse de la culture québécoise, caractérisée par une série de scènes fondamentales, véritables schèmes narratifs.

### *Un processus de "fictionalisation"*

Cette maîtrise de plus en plus grande, acquise dans les vingt dernières années par les maîtres du cinéma direct a conduit beaucoup d'exégètes et de critiques à penser que cette phase n'était que transitoire, qu'elle n'était qu'une introduction à une autre forme de cinéma, lequel serait, bien entendu, (mode oblige) de fiction.

Le mot "fiction" fait ainsi son apparition avec une insistance qui s'est accrue ces dernières années, insistance qui a beaucoup agacé certains cinéastes, et tout particulièrement Perrault. En quoi son cinéma serait-il de fiction? En quoi cette manière de filmer en situation réelle des personnages réels pourrait-elle être assimilée au cinéma de fiction qui utilise des acteurs pour dire des dialogues écrits à l'avance — ou improviser selon un canevas prévu à l'avance? La réponse qu'on donne généralement, c'est que Perrault choisit des personnages dont on pourrait dire, même s'ils sont authentiques, qu'ils ont à la limite tempérament d'acteur, qu'ils se comportent comme des acteurs, voire même des cabotins. Grand Louis, Hauris Lalancette, Didier Dufour seraient en définitive des acteurs. S'ils ne le sont pas, ajoutent les mêmes critiques, ils le deviennent. À force de les voir sur l'écran, on réagit exactement comme on réagit à l'apparition d'un acteur célèbre; à force de se voir sur l'écran, ils se mettent inconsciemment à copier les personnages qu'ils ont vus à l'oeuvre dans les premiers films, personnages qui auraient été créés de toutes pièces par le cinéaste.

L'accusation est grave, et on comprend que les cinéastes visés, et tout particulièrement Perrault, réagissent avec humeur. Cela voudrait dire que pour eux, les personnages qu'ils ont choisis dans la réalité, qu'ils ont filmés, ne sont rien d'autre que des marionnettes dont ils tirent les fils. Ils se contenteraient de choisir judicieusement leur personnage, le laisseraient agir dans la logique de son tempérament préalablement analysé, sachant à peu de choses près ce qui va se passer. Perrault, et d'autres cinéastes du direct, n'auraient ainsi fait qu'inventer une nouvelle forme de cinéma de fiction.

Leurs films ne seraient que des **reprises** patientes d'une même expérience de laboratoire destinée à promouvoir une nouvelle école de fiction, dans laquelle le rôle traditionnel de l'acteur aurait été réévalué comme il l'a été à maintes reprises dans le passé.

À l'appui de ces allégations, on évoque souvent l'itinéraire de quelques cinéastes, en particulier de ceux qui ont eu un rôle important dans les débuts du direct au Québec, qui ont été très vite tentés par le cinéma de fiction (Brault, Arcand) et qui ont apporté, dans leur écriture, toute l'expérience qu'ils avaient acquise en tournant en direct.

À la différence de beaucoup de ses confrères, Perrault s'est interdit toute mise en scène, refusant, par exemple de faire répéter à un personnage ce qu'il avait déjà dit. Pour lui, répéter en mieux ce qu'il a déjà dit est un privilège d'acteur. En face d'un non-acteur, c'est la parole jaillie spontanément, dans le courant même de la situation vécue, qui est la plus authentique. Le **vécu** donc, pas la mise en scène.

L'intervention majeure de Perrault, sur laquelle on a beaucoup insisté c'est qu'il sélectionne, parmi des heures d'enregistrement, les scènes ou les plans qu'il estime significatifs ou majeurs. Il les organise ensuite au montage, en bouleverse parfois l'ordre initial, proposant un nouvel ordre, le sien.

Des choix donc, et souvent draconiens. Choisir telle situation, et pas telle autre, choisir tel lieu, choisir, surtout, tel personnage, ces choix, en définitive sans rappel, ne

sont-ils pas l'équivalent d'une mise en scène. Ainsi se repose le problème: une séquence construite par choix — et éliminations — successifs, n'est-elle pas fabulation à la manière — mais avec des résultats différents — d'une séquence de fiction.

### *Personnages ou rôles*

Il y a incontestablement un air de famille entre les personnages principaux. Quelquefois un personnage secondaire joue en contrepoint, mais ceux qui dominent, et qui, d'ailleurs, reviennent de film en film, sont des personnalités exceptionnelles. Il est rare qu'un tel personnage n'intervienne que dans un film. Dès qu'il prend quelque importance, on sait qu'on le retrouvera. Les exemples sont nombreux: les Tremblay, de l'Ile-aux-Coudres, surtout Marie; Louis Harvey, le conteur-bonimenteur à la verve intarissable; Didier Dufour — dont Perrault dit lui-même que c'est Grand Louis Docteur ès sciences — Serge-André Crête, l'anthropologue, qui est, dans les deux grands films "indiens", l'intercesseur privilégié entre les cinéastes québécois et les Indiens, Hauris Lalancette, le paysan d'Abitibi, porte-parole de la revendication québécoise, Maurice Chaillot, le Canadien français étranger en son propre pays, l'ouest canadien, qui retrouve au Québec ses racines profondes. Risquons enfin, que sauf accident, Stéphane-Albert Boulais, l'un des personnages essentiels de LA BÊTE LUMINEUSE, réapparaîtra probablement dans un autre film. À côté de ces personnages élus, d'autres ne font que des apparitions épisodiques, constituant une galerie qui a des traits communs d'une autre nature.

Les personnages principaux sont souvent des pêcheurs ou des paysans proches des tâches concrètes et des valeurs du Québec profond (selon Perrault bien entendu). Quand il s'agit d'intellectuels (Maurice Chaillot, Didier Dufour, Stéphane-Albert Boulais), ils ne sont jamais caractérisés par leur appartenance à l'intelligentsia. Serge-André Crête, anthropologue et professeur, a gardé de ses origines un mode de relation direct et spontané. Quant à Stéphane-Albert Boulais, jamais dans le film, on ne devinerait qu'il est professeur. Pierre Perrault a déclaré souvent que certaines personnes qu'il estime, à qui il donne épisodiquement la parole, ne pourraient être des personnages de ses films: ce ne sont pas leurs idées qui comptent, même exprimées avec verve et avec éloquence, mais toute une présence verbale, physique, gestuelle qui s'apparente fort au charisme. Sacha Guitry disait, en boutade comme il se doit: "Tous les hommes sont comédiens sauf quelques acteurs". Pour continuer la boutade, disons que Perrault, qui n'aime guère les acteurs, sans doute parce qu'ils ne sont pas bons comédiens (au sens de Guitry), adore les bons comédiens. C'est peut-être de là que vient le reproche formulé plus haut: à force de se recommencer, les comédiens deviendraient acteurs. Louis Harvey, à partir du succès obtenu dans POUR LA SUITE DU MONDE, a amélioré une composition dont on pourra toujours dire qu'elle est conforme à sa vérité profonde, mais dont on pourra tout aussi bien prétendre qu'elle a été figée par le cinématographe. Ainsi se ferme un cercle dont il n'y a pas matière à dire qu'il est, quelque part, vicieux: Perrault choisit ses personnages; en les filmant, il les confronte dans leur rôle, met en relief certains traits qui vont servir eux-mêmes par la suite à confirmer leur personnage. Autrement dit, dès qu'on a été choisi par Perrault comme personnage, est-ce qu'on ne devient pas insidieusement un rôle. Mais cette transformation ne concerne que des personnages déjà investis d'une parole collective: le prophète, le barde, le chef.

### *Situations conflictuelles et lieux clos*

À l'exception d'UN PAYS SANS BON SENS!, obligé par son sujet même de diversifier les situations de référence, Perrault a toujours choisi des systèmes relationnels non pas clos — ils sont au contraire en osmose constante avec l'extérieur — mais qu'il est possible d'isoler le temps d'un film. Court inventaire: l'Ile-aux-Coudres, les paroisses d'Abitibi, le village indien et le pays des grandes chasses, l'Université de Moncton en grève (l'Acadie), enfin le groupe de chasseurs dans LA BÊTE LUMINEUSE avec ses affrontements et ses rapports complexes.

Cette obsession des situations closes procède évidemment de plusieurs nécessités. Tout cinéaste qui veut maîtriser une scène est amené à restreindre le nombre des intervenants. Plus la scène est ouverte, plus les personnages sont nombreux (nous sommes en situation réelle, et non en situation de mise en scène), plus la part du tournage se trouve réduite. On le voit bien avec UN PAYS SANS BON SENS! où, pour approcher la réalité globale du Québec, Perrault est amené à tourner en des lieux multiples, fragmentant les situations de tournage. Le lieu clos est celui qui pousse au paroxysme les rapports entre les personnages. À l'Ile-aux-Coudres, par exemple, les relations ne sont pas seulement des relations sociales qui mettraient, de manière abstraite, en évidence la structure sociologique de l'île; elles sont aussi, interpersonnelles, ce qui fait la part belle aux caractères, à l'humour du moment, et redonne aux individus leur

chance. Une situation ainsi filmée a toujours une part d'aléatoire et de non reproductible, ce qui éloigne le typique cher à un certain réalisme.

C'est évidemment dans *LA BÊTE LUMINEUSE* qu'on voit le mieux à quel point un milieu fermé exacerbe les rapports humains et en fait ressortir toute la complexité, et même toute l'ambiguïté.

Les "pocailles" sont des chasseurs qui se réunissent pour quelques jours, entre hommes, dans un camp au milieu des bois, leur but étant de chasser l'orignal. De tout le film, on ne voit guère d'orignal, et on se souvient à cette occasion que dans *POUR LA SUITE DU MONDE*, on avait bien failli ne pas voir le marsouin. Opinion de profane, ces chasseurs n'apparaissent pas comme de très grands chasseurs; ils semblent plus avides de vie en collectivité restreinte que de rééditer les exploits des chasseurs d'antan — sinon par la parole. Si passion il y a, elle ne semble pas être la chasse. Alors, laquelle?

D'abord se réunir dans une cabane au milieu des bois, soigneusement aménagée dès le début du film. Comme les rapports entre hommes vont prendre tout de suite une singulière intensité, on peut soupçonner, enfoui très profond dans l'inconscient du groupe, le désir de recréer pour quelque temps une société mâle. Sans vouloir tomber dans l'interprétation homosexuelle, à coup sûr réductrice, on ne peut s'empêcher de remarquer le niveau de passion qui marque les rapports interpersonnels. Ces hommes vivent sur le mode du simulacre et du jeu — et parfois, ils se prennent au jeu — une situation historique qui a beaucoup marqué l'imaginaire québécois.

### *Mythe et métaphore*

La thématique de Perrault prend donc sa source dans quelques situations archétypales qui nous restituent la structure du mythe québécois. Reste à s'interroger sur la façon dont le mythe est mis en forme. Les anthropologues, Lévi-Strauss en particulier, nous ont habitués à décrypter le mythe derrière les formes métaphoriques qu'il revêt pour être conté. Le conte le plus anodin, qui met en scène sorciers et sorcières, animaux totémiques, personnages légendaires ou quelquefois historiques, ne peut être interprété au premier degré. Il ne se réfère généralement pas à une scène historique même si, très souvent, elle est vécue comme telle dans la mémoire collective.

De façon plus générale, les narrateurs des sociétés modernes, romanciers ou cinéastes, transposent souvent des situations en relation profonde avec leur vision ou avec la vision collective dont ils sont, momentanément ou de façon durable, les interprètes.

### *Le mythe et le vécu*

L'originalité profonde de Perrault est de n'avoir recours, ni à la métaphore, ni à la situation inventée, mais de s'entêter à extraire du vécu les éléments dont il a besoin pour exposer les situations archétypales qu'il a intuitivement repérées.

Sur le plan de l'écriture, la différence est profonde. On peut se demander si elle l'est sur le plan des résultats, mais la démarche utilisée est radicalement différente de celle à laquelle nous ont habitués les conteurs des sociétés traditionnelles ou les narrateurs de nos sociétés modernes. Pour ceux-ci comme pour ceux-là, la fiction n'est qu'un moyen de donner vie à des personnages inventés; les gestes, les comportements, les paroles doivent alors traduire directement ou indirectement la situation issue de l'imaginaire (collectif ou individuel) dont l'artiste se fait le porte-parole.

Pour Perrault, rien de tel. Il lui faut avoir, de ses yeux, assisté à la scène que, confusément, il porte en lui. Il part à la recherche de quelque chose — c'est parfois aussi imprécis que ça — et quand il le trouve, il sait qu'il a trouvé. Il sait qu'il a trouvé le personnage qui va porter la parole que lui-même, peut-être, aurait envie de porter. Il sait que l'environnement de ce personnage, son réseau de relations, le lieu où il vit, sont significatifs de la situation de référence. Il y a homologie entre la structure de la scène archétypale et la structure de la scène qui, il le sait, va se dérouler devant ses yeux.

Ce détour est-il bien nécessaire? Les moyens habituels de la fiction — invention de personnages, recours aux acteurs, dialogues écrits à l'avance — ne seraient-ils pas suffisants, et même plus efficaces pour dire ce qu'il y a à dire? En tout cas, ce sont ces moyens qui fondent la fiction en tant que telle.

## *L'autorité du vécu*

Première hypothèse, l'auteur ne se sent pas l'autorité nécessaire pour prendre la parole. Il pense que les personnages qu'il inventera, les mots qu'il leur prêtera, ne seront pas à la hauteur des choses qu'il a à dire, qu'il ne sera pas l'interprète idéal de la collectivité qu'il veut servir. Il a donc recours, un peu comme on a recours à une citation, à des personnages qui ont, plus que lui, autorité pour dire. Léopold Tremblay parle en homme de l'Île-aux-Coudres, Hauris Lalancette parle en paysan de l'Abitibi, Serge-André Crête en fils du prolétariat urbain devenu archéologue. Ce qu'ils disent est validé par leur droit de parler et par leur compétence.

## *L'effet du réel*

Deuxième hypothèse: l'accent de vérité que certains cinéastes de fiction ont cherché en faisant jouer leurs acteurs sur un registre moins théâtral, en introduisant dans les dialogues des expressions empruntées à la conversation quotidienne, en aménageant le décor de manière plus réaliste — en bref, en poussant sans cesse plus loin le souci du réalisme par le recours à ce que Barthes nommait "l'effet de réel" — l'accent de vérité, donc, peut être obtenu avec plus de force en donnant la parole aux personnages eux-mêmes.

## *Trouver la parole en liberté*

Si l'on considère comme acquis que Perrault porte en lui toute une vision du Québec, il est nécessaire de trouver les personnages qui, de manière convaincante, avec le tempérament qui authentifie leurs paroles, porteront, mieux que d'autres, le message. Problème de recherche: il faut trouver, non pas l'acteur qui va le mieux incarner le personnage, mais le personnage lui-même.

L'acteur appartient à une catégorie reconnue, il est dans l'annuaire avec sa photo et sa fiche signalétique; le personnage peut être n'importe qui, en l'occurrence, n'importe quel citoyen du Québec.

## *De la parole au discours*

On a trouvé le personnage. Il faut le regarder vivre. On peut le suivre à la piste, dans les champs, sur son bateau, dans une réunion électorale, dans son rapport avec les autres, quand il argumente, quand il interpelle, quand il se défend, mais surtout, quand il se livre. On pourrait dire: quand il s'immole. De ce matériel considérable — cette méthode est avide de pellicule — on retiendra des éléments importants — parce qu'ils confortent l'hypothèse de départ (on pense à Zola dans *Le roman expérimental*) — qui seront, au montage, liés entre eux, par la logique même du discours qu'entend tenir le cinéaste. Ceci ne veut pas dire qu'il parle à leur place, mais que, dans leur bouche, il a reconnu, mieux qu'il n'aurait su les dire lui-même, les paroles qu'il avait envie d'entendre. Cela veut dire qu'il les organise selon une **logique** qui est celle du **discours**, pas forcément celle du récit. UN PAYS SANS BON SENS! est caractéristique de cette tendance: c'est un discours (le mot n'ayant ici aucune connotation péjorative), soit un ensemble de propos qui développe une argumentation, qui permet à son tour de parvenir à une conclusion, laquelle peut être formulée ou implicite. Le discours, toujours, cherche à influencer le destinataire. Ce sont là les films à problématique; grâce à l'habileté du montage, ils tiennent leur promesse, ils sont exemplaires, mais ne sont pas uniques en leur genre: le cinéma documentaire est souvent, que les procédés aient été ou non bien maîtrisés, un cinéma-discours, la cohérence pouvant être à dominante logique ou à dominante poétique. Les cinéastes de cette catégorie sont des essayistes (Marker) ou des poètes (Flaherty). Le mélange des deux registres est souvent la caractéristique du film politique dit "engagé".

## *Dépasser le discours par le récit*

Le documentaire, en revanche, ignorait le cinéma-histoire. Pour Perrault le discours, même charpenté par des propos cohérents tenus en cours de tournage par les protagonistes du film, ou par une continuité poétique qui doit souvent plus à l'image qu'à la parole (POUR LA SUITE DU MONDE), ne donne pas entière satisfaction. Dès le départ, en conteur, en porteur du mythe, il a cherché à organiser en histoire le déroulement du film. Les deux meilleurs exemples restent encore ses deux premiers films. Rappelons que dans le premier, POUR LA SUITE DU MONDE, il avait incité les insulaires à remettre en chantier une pêche au marsouin depuis longtemps abandonnée mais toujours vivante dans la mémoire des gens de l'île, capables encore de mettre en oeuvre la technique indispensable pour la capture du marsouin. Ils ont

réussi, in extremis, ce qui fait du film un récit: on peut raconter comment les insulaires ont remis en honneur la pêche du marsouin, comment ils ont réussi à capturer, de justesse, un marsouin qui a couronné leur entreprise. L'aventure au départ était risquée: il n'était pas du tout sûr qu'on pourrait capturer l'animal semi-légendaire. Cela n'avait pas une importance majeure, alors que du point de vue de la fiction classique, on ne pouvait concevoir qu'il ne se passe rien.

Dans son second film, *LE RÈGNE DU JOUR*, Perrault raconte — mais pour respecter ses propres distinctions qui font la part du raconté et du vécu, on devrait dire: vit — le voyage en France des époux Tremblay. Rien d'autre que le récit d'un voyage, les rencontres qu'on fait en cours de route, mais, comme élément d'incertitude, ce qui va changer dans la vie des personnages. Que vont-ils reconnaître, dans le "vieux pays" de leurs origines lointaines?

Si la structure du récit est moins nette dans le cycle *Abitibi*, le voyage de Hauris Lancette en Bretagne (*C'ÉTAIT UN QUÉBÉCOIS EN BRETAGNE MADAME*) reprend le thème du voyage de *LE RÈGNE DU JOUR*, et il est sous-tendu par la même logique de la découverte d'une terre étrangère. Le voyage fournit évidemment la trame du récit par excellence. Mais ce n'est pas le voyage qui induit le récit, c'est la volonté de récit qui provoque le voyage.

Récit toujours que *L'ACADIE L'ACADIE*. Les étudiants acadiens de l'Université de Moncton, revendiquant pour leur dignité et leur droit à être enseignés dans leur langue, se heurtent à l'arrogance et à l'incompréhension des Anglais dominants et entreprennent une longue grève qui se termine par un échec, l'intervention de la police, et une "dispersion" comparée à la grande dispersion historique des Acadiens.

Les films indiens, plus subtilement, proposent de petits récits à l'intérieur d'un double récit (le mythe et la réalité) eux-mêmes constitués de plusieurs voyages en terre indienne, ces derniers désarticulés et reconstruits pour les besoins du discours. C'est sans doute dans ces deux films, considérés comme un seul, qu'on retrouverait, à son maximum d'efficacité, la dualité discours-récit qui rend bien compte des tendances profondes de Perrault, même s'il les transcende par la notion de vécu qui n'est pas seulement une justification théorique, mais la dimension opératoire d'une pratique. Perrault nous dit (la complexité du montage ne laisse pas de doute sur le fait que c'est bien lui qui dit) comment les Indiens ont vécu l'humiliation (et nous n'avons pas non plus de doute sur l'authenticité de leur vécu), et l'unité des deux tient à ce qu'il a su intégrer son discours à son propre vécu, emmêlé à celui des Indiens sans jamais s'y confondre. Mais la dialectique de la farine et du caribou sous-tend bien, essentiellement, la progression d'un discours.

Le discours, en revanche, est bien en retrait dans *LA BÊTE LUMINEUSE*, où s'impose le récit-vécu. On peut y voir comme l'aboutissement, quasi-parfait, d'un long projet, vieux de plus de 20 ans, au fond le vrai projet de Perrault: subordonner le discours au récit par le biais du vécu.

Le discours sur la chasse à l'original dans la pratique et l'imaginaire québécois, sur la nostalgie du Québécois par rapport à la vie du coureur de bois de ses ancêtres, sur la situation des Québécois d'aujourd'hui, n'est plus dans le film qu'en sourdine. Ce qui s'impose au premier plan, c'est la description de rapports subtils, profonds, prolongés, entre des personnages. De ceux-là, on nous en dit plus qu'autrefois (sauf *LE RÈGNE DU JOUR* par moments), et il n'est pas exagéré de dire que leur psychologie est plus fouillée qu'elle ne le serait dans bien des films de fiction (ce qui est pour le moins inattendu dans le cinéma "documentaire"). Bien entendu, il y a des comparses, des personnages secondaires, qui donnent crédibilité et profondeur à l'argument principal mais l'essentiel demeure l'affrontement masqué, inavoué, entre Bernard et Stéphane Albert. Ceux-là sont différents, complexes, déroutants, mais tous les deux vivent intensivement une relation d'exception, dont on a déjà souligné l'ambiguïté. En relevant les dialogues du film, on aurait la continuité d'un film de fiction, disponible pour le travail classique de réalisation.<sup>2</sup> Cela ressemblerait à ces émissions où on demande à un acteur d'interpréter un texte écrit, transcrivant mot à mot l'interview antérieure d'une personnalité.

### *Les registres du vécu: énoncé et énonciation*

Tout est en place dans *LA BÊTE LUMINEUSE* pour qu'on y reconnaisse la structure d'une narration classique... à cela près qu'elle résulte d'une série d'interventions en direct. Préparation du camp, lieu d'affrontement; préparatifs de la chasse; rapports antérieurs entre Stéphane-Albert et Bernard, Stéphane-Albert et Maurice Chaillot;

---

(2) Le livre tiré du film inverse la démarche du film de fiction: écrire avant de filmer.



départ pour le camp; premiers affrontements; l'affût, etc.: on peut énumérer tout ce qui constituerait dans un film de fiction, la structure narrative. On peut distinguer temps forts et temps faibles, moments de tension et de détente (l'affût qui se termine en farce). On parlerait de suspense si le terme n'apparaissait pas déplacé dans un tel film. Dans ce passage superbe de l'affût, alors que Chaillot et Boulais, la gorge étreinte par l'émotion, un peu ridicules avec leur arc, attendent l'irruption de l'original, on notera que cinéastes et protagonistes ne sont pas au même niveau d'information: alors que les chasseurs y croient, tout le monde autour d'eux sait que la scène va tourner à la farce. Il y a bien vécu, mais il n'est pas partagé, et le tournage lui-même constitue un piège, puisque ce qui est filmé est en décalage avec la situation: les chasseurs ne savent pas qu'ils sont, en quelque sorte, gibier. Eux vivent un attente angoissée et émouvante, les cinéastes vivent une farce fondée sur le décalage entre l'attente et son résultat. Ainsi se met en valeur toute la complexité du vécu, qui a simultanément plusieurs registres, et permet de distinguer, dans la scène elle-même, le voyeur et son objet, à cette différence près par rapport au cinéma traditionnel que le spectateur s'identifie non pas au voyeur, mais à son objet. Le cinéma, un instant, nous trompe sciemment, puis dévoile la tromperie. Nous sommes loin de l'innocence et de la transparence souvent prêtées au cinéma "direct".

Perrault a donc raison de dire que le montage n'est que prolongation du tournage, puisque, comme on le voit par l'exemple ci-dessus, le tournage est déjà sous-tendu par tout un processus d'énonciation que le montage doit simplement renforcer.

On verra peut-être dans cette démarche une manière sophistiquée et coûteuse de faire un film qui montre — comme un film de fiction — l'évolution des rapports entre les personnages, conte une histoire qui est, sans trop forcer, une histoire d'amour, et se termine, non pas comme dans la vie — dans la vie, celle-là n'est pas terminée — mais sur un moment que le cinéaste a choisi, sur la fin d'une tension.

### *Simulation contre témoignage ou fiction contre vécu*

On aurait tort de s'en tenir à ces analogies superficielles. On n'oubliera pas d'abord que ce que légitime le film c'est la réalité de l'action qu'il a été décidé de filmer: la chasse réunissant pour quelques jours dans les bois un groupe d'hommes qui doivent affronter l'original, est une situation vécue au Québec, où le nombre de chasseurs est important. On a toutes raisons de penser que dans l'imaginaire, elle est vécue par un nombre encore plus considérable.

Nous sommes bien dans une de ces situations archétypales qui permettent l'expression du mythe, à ceci près que les personnages que nous voyons sur l'écran existent vraiment. Le tournage n'est pas simulation, il est vérification, validation. Là se situe la différence entre fiction et cinéma du vécu: simulation contre témoignage.

### *Le tournage comme énonciation: saisir l'unique*

Sur le plan du tournage,<sup>3</sup> le cinéma du vécu exige des méthodes radicalement différentes à la fois de celles du cinéma de fiction et du documentaire. Les cinéastes doivent vivre avec les personnages la totalité de leur aventure, sans trop savoir au départ comment elle va évoluer et se terminer.

On sait que le roman moderne, un temps, s'était donné ce semblant de liberté, de mettre en scène des personnages sans trop savoir ce qu'ils allaient devenir. Mais ce qui n'est qu'un jeu en matière romanesque est, en matière de cinéma, un exercice beaucoup plus périlleux que l'écriture ne sauvera pas malgré lui. Cela suppose une disponibilité de tous les instants, une capacité de filmer non pas en continu (il y aurait alors plus de 100 heures de film brut) mais aussi souvent que la situation l'exige, sans jamais être sûr à l'avance de tourner à bon escient.

La présence permanente des cinéastes — qui doit être à la longue plutôt pesante, puisque toujours affichée, jamais clandestine — nécessite une complicité profonde des personnages. On peut taxer cette complicité de complaisance. Sans doute. Mais on ne vit pas des jours et des jours sous le regard d'une caméra en étudiant sans cesse sa manière d'être et de paraître.

Une remarque en passant: cette capacité de vivre dans l'intimité de la caméra n'est peut-être pas possible dans toutes les cultures et sous toutes les latitudes. La façon québécoise, un goût certain du verbe et du spectacle, favorisent à coup sûr une telle approche, et probablement pas pour tout le monde (mais nous avons noté que tout le monde n'était pas un personnage de Pierre Perrault: il faut être, peut-être, plus québé-

---

(3) Voir, supra, le texte de Yves Lacroix.



*LE PAYS DE LA TERRE SANS ARBRE (1980): Bernard Gosselin, Monique Fortier, Serge-André Crête, Perrault; l'unique fois où la monteuse assista au tournage*

cois que nature). Il faut au personnage une certaine capacité amplificatrice. Cela ne fait pas de lui un acteur. On pourrait presque dire: au contraire. Au moment où il est enregistré, il est lui-même, et en situation, en relation avec d'autres éléments actifs du film. Il n'a pas à dire un texte, ni même à redire un texte qu'il a déjà dit. Nous l'avons déjà dit: recommencer, c'est ce qui fait l'acteur.

En quoi, dans ces conditions, peut-on parler d'une écriture, et de surcroît, d'une écriture originale?

En dépit de ce qui vient d'être dit, pas au niveau du tournage: l'aptitude à vivre avec les personnages est relativement répandue depuis que le cinéma direct est devenu une pratique courante (il faudrait d'ailleurs étudier comment une pratique devient routine).

Le montage est un moment capital, et on a souvent signalé ce que le meilleur du cinéma direct lui devait. À ce niveau s'élabore une véritable syntaxe dans l'agencement des passages, des contrastes, des oppositions, des transitions, des rebondissements. Mais les problèmes de montage ne sont pas nouveaux.

Le véritable apport de Perrault se situe plutôt dans la continuité tournage-montage qui trouve son unité dans le personnage, véritable pivot du système, à la fois signe et indice, arbitraire en ce qu'il est dû au hasard, motivé en ce qu'il est authentique.

C'est sur lui que repose toute écriture du réel, qui doit être toujours, au-dessus de tout soupçon.

### *Pour récapituler*

Le mythe fournit la source commune (rappelons-nous que le mythe est une histoire qui a, dans une société, fonction explicative et régulatrice) de la fiction et du vécu d'où l'impression qu'on a, parfois, de retrouver des deux côtés les mêmes personnages. Dans le mythe une société se reconnaît et fonde sa culture, ce qui atteste sa vérité profonde. A l'opposé, fiction et documentaire peuvent relever du mensonge.

Quelquefois, une société utilise pour perpétuer ses mythes des personnages légendaires qui servent aux conteurs à mieux exposer, grâce à l'identification et à la connaissance du public, la signification des situations. Le personnage légendaire peut sombrer dans le stéréotype; on lui oppose alors le personnage vrai dont la vérité est attestée par le vraisemblable ou par le témoignage.

Le pas décisif c'est néanmoins quand on part à la recherche du mythe dans le vécu, le personnage mythique cessant alors d'être un modèle pour prendre vie.

Quand on accepte de soumettre son hypothèse à la vérification par la vie, le mythe devient l'équivalent de ce qu'est l'hypothèse dans la démarche scientifique. S'il n'est pas conforme à quelque vérité profonde, il sera alors impossible de le faire revivre. Rencontrer en chair et en os un personnage qu'on a déjà inventé, le suivre en accep-

tant qu'il ait un comportement autonome, qu'il présente des objections, réserve des surprises, c'est expérimenter au sens scientifique du terme.

### Vérifier le mythe par le vécu

Le tournage et le montage ne sont que des opérations destinées à vérifier qu'il y a bien adéquation, correspondance, homologie, entre le mythe et le vécu; qui vont tenter en permanence de les faire coïncider, avancer à tâtons ou reculer, s'abandonner à la logique du vécu pour rectifier le mythe, se guider sur le mythe pour prévoir ou orienter le vécu, en sachant qu'il n'y aura réussite que s'il y a correspondance.

Désormais, on sait que le mythe existe: on l'a rencontré.

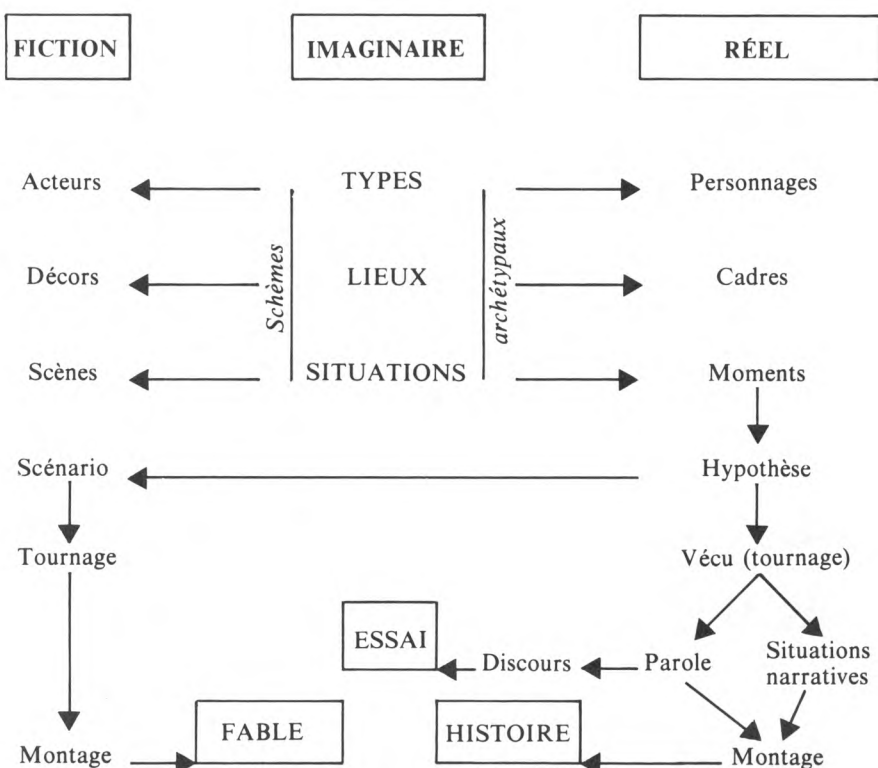


photo: Martin Leclerc

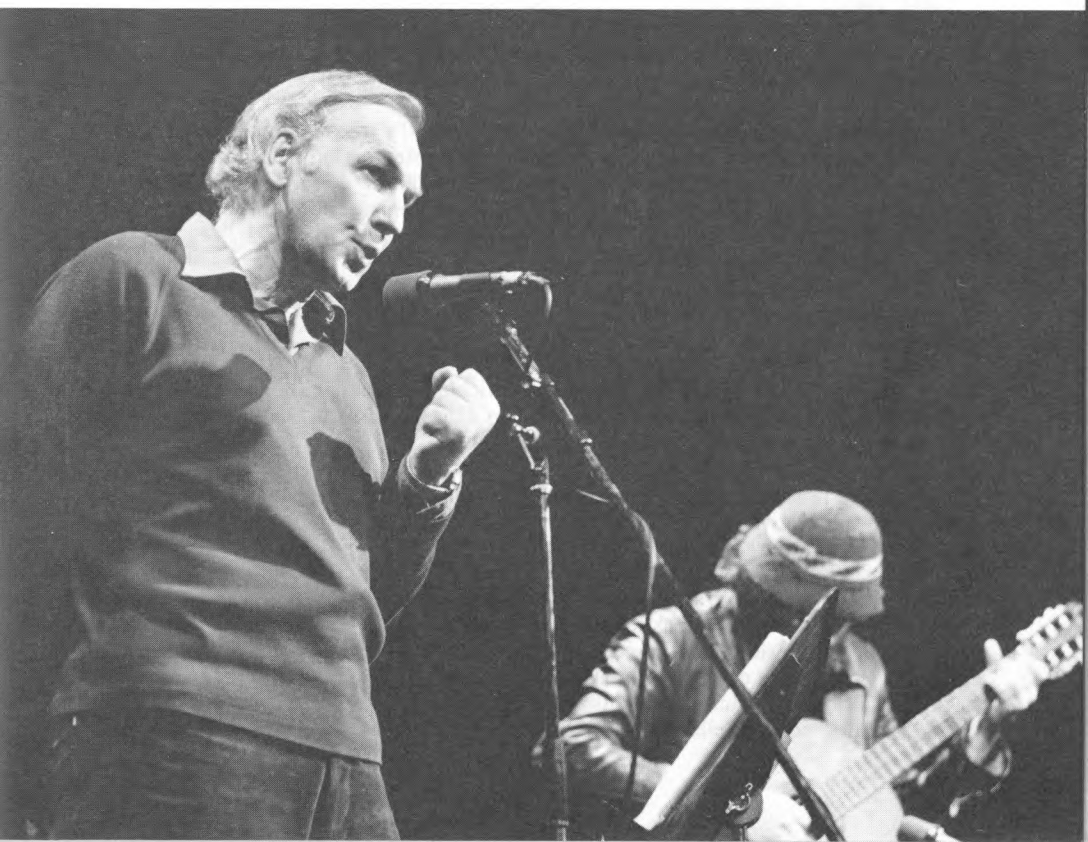
Juin 1982, Perrault prépare pour la télévision française LES VOILES BAS ET EN TRAVERS

défiance  
une neige à mes trousses  
devance toute éventualité  
neige de babiche  
au front du froid  
neige tombée de haut  
sur le pas des portes  
se mon. lieu où j'exerce  
mes violons à l'intolérance

et nous irons ma neigeuse  
sur telle neige outrancière  
jusqu'à sang levé  
jusqu'à bout portant

# RÉEL, FICTION, POÉSIE

*28 mars 1980, Perrault récite ses textes lors  
de la Nuit de la poésie.  
Stéphane-Albert Boulais l'accompagne.  
Première rencontre des deux hommes.*



---

# Convergence entre écriture cinématographique et écriture littéraire

*Madeleine Chantoiseau*

---

Parler de l'oeuvre écrite de Pierre Perrault ce n'est pas parler de quelque chose de différent de son cinéma. On ne peut parler de l'un sans parler de l'autre. Suivant un flot interactif, une phénoménale imbrication tisse, comme les filets dans la mer, poèmes, récits, théâtre et films. Comme le dit le poète dans *Toutes Isles*, son premier grand récit épique, l'ambitieuse entreprise consiste à "paumailler" les filets pour que l'étreinte des mailles ne laisse pas filer la voix du poète! pour qu'il soit ainsi "dé-maillé"... mais l'eau, dit-il, est "pleine de froid"!

Mes interrogations s'inscrivent dans la perspective d'une recherche de l'homme/poète, pour essayer de découvrir et comprendre à quelle cohérence personnelle obéit sa démarche créatrice.

Pierre Perrault poète, cinéaste, un même homme qui écrit, rencontre les gens du pays et fait des films. Son originalité tient à la fois au fait que chez lui la manifestation poétique est multiforme: poèmes, théâtre, cinéma. Et au fait que sa poésie est en résonnance avec la poésie du pays. Ce qu'il exprime s'inscrit dans la mouvance d'un certain imaginaire québécois, à la quête d'une identité qui passe par l'activation, la valorisation de la mémoire. Mais elle entre aussi en résonnance avec un imaginaire universel où l'homme dans son rapport avec son milieu naturel est à la recherche d'une harmonie avec son microcosme.

Au coeur de cette double résonnance le poète convoque tous les hommes qui n'ont pas la parole. Ceci ne minimise en rien leur parole mais signifie au contraire qu'il se passe quelque chose comme une coïncidence symbiotique entre les deux: d'où ces possibles rencontres qui confinent à l'état de grâce. Pierre Perrault dit lui-même: "Il est possible qu'un homme n'ait rien à dire, tout dépend de la question qu'on lui pose, du terrain qu'on lui impose."

Le terrain: c'est le lieu de la source de sa création. Il y trouve l'assise de son inspiration et ce vécu qui jaillit sous-tend la parole. Son intervention permet à cette parole d'être révélée. Il trouve le terrain et à travers l'achimie de la relation établie, déclenche un subtil état de grâce au sein duquel les personnages très simplement, livrent leur monde intérieur.

Cette parole l'a conduit, par accident, il dit "par magnétophone" au cinéma. Il lui fallait élargir la parole recueillie et l'image, apport moderne, est apparue comme allant de soi.

Enregistrée par le magnétophone, puis enrichie par l'image, la parole révélée par les rencontres Pierre Perrault l'écrit. Puisque dans ses films le lieu de son expression c'est le montage/écriture.

Ainsi ces rencontres se manifestent dans ses films et dans ses poèmes. Par sa réceptivité et sa créativité, le poète aboutit à une réalisation écrite ou filmique: il est le visionnaire d'une réalité qu'il a l'art de nommer.

La symbiose se joue à un double niveau, celui de la "québécoïcité", c'est-à-dire de l'héritage ethno-culturel particulier à la province de Québec. Mais également au niveau de la poésie éternelle: celle qui galvanise toutes les aspirations inhérentes à l'homme, la poésie dans l'homme. Le poète devient alors celui qui, par une sensibilité particulière, peut, grâce aux talents linguistiques dont il dispose, exprimer cette poésie de l'homme, pour qu'elle puisse être entendue, communiquée, mais aussi réoccupée

par tous les hommes. C'est toute la dimension messianique: le poète annonce aux autres cette poésie qui vibre dans les hommes du pays et la porte à l'avant-scène pour qu'elle puisse être reconnue.

Cette double dimension de Pierre Perrault: québécoise et universelle, fonde une dualité qui se donne à lire comme une spécificité qui recouvre la réalité de cet homme/poète.

Tout est duel chez lui, il dit lui-même que déjà à l'université il était l'écrivain parmi les joueurs de hockey et le sportif parmi les étudiants du journal *Le Quartier Latin*. Il est le cinéaste chez les écrivains et l'écrivain chez les cinéastes. Il est l'homme du terrain qui va à la rencontre des hommes du pays, porte son canot sur les épaules et traverse le bois, mais il est aussi l'homme de Lettres qui se retire dans le secret de son bureau pour écrire.

Cette dualité agit en fait dans un mouvement dialectique et déclenche l'acte créateur. À première vue mal aisée, elle offre en fait le confort d'une nécessaire distanciation. Elle est donc génératrice d'une certaine liberté et lui permet de porter un regard global pour appréhender la continuité, l'unité enfermées dans les informations morcellées qui lui viennent de l'extérieur. Il est les gens du pays, et il n'est pas eux...

Lorsqu'il dit qu'il s'abreuve à ses personnages pour écrire, c'est par un phénomène osmotique. La question se pose alors: où est Pierre Perrault? En parlant d'eux cela permet de parler de soi d'une manière plus détournée, plus pudique et cela rend sa trace plus difficile à suivre. Le désir qui émane de lui va vers les autres pour y être accompli.

Où donc est Pierre Perrault? si ce n'est dans son écriture et ce qu'elle nous offre à décrypter derrière le paravent des métaphores.

Pour rendre le concept plus vivant et souvent plus facile, la métaphore introduit une ressemblance entre la chose désignée et une autre chose. Cette autre chose risque de nous conduire au lieu de Je-Pierre Perrault.

La métaphore est une intelligence des choses et non un langage intellectuel, elle établit une médiation entre signifiant et signifié. Dans l'oeuvre de P. Perrault le grand signifié est le Pays: *Chouennes, Toutes Isles, Gélivures, Au Coeur de la Rose*, chantent le Pays. La mise en jeu des signifiants métaphoriques fait apparaître des récurrences pertinentes où l'on voit partout le Pays: Terre - mer - eau - parole - Femme donc, paré de tous les attributs féminins et lieu de tous les désirs:

#### *Portulan*

“femme la plus belle (...)  
tes lèvres joviales (...)  
réveille ta gorge gonflée (...)”

#### *Ballades du Temps Précieux*

“j'ai aperçu dans ses corsages  
la belle plus ronde que l'anneau  
la belle qui détourne les rivages  
et son corps plus libre que l'eau”

#### *Un Poisson dans la Mer*

“les prémisses étant posées je te conjugue  
avec être et avoir avec terre et mer  
avec arbre aussi et l'écorce fine  
ma sauvage mon indigène ma preuve  
ma tempête de sang ma dernière  
extrémité et je te commets comme  
une faute  
car elle est belle en péché la marée  
de tes nuits blanches à mes poignets  
d'ignorance.”

#### *Toutes Isles*

“et j'ai vu très haut une rivière disposer  
des constellations  
le corps le plus navire ne s'impose pas à l'amour  
la femme la plus fontaine ne se module pas  
sur un signe des mages.”

## Gélivures

“Nue comme la vengeance je t'épouserai ma neigeuse sans leur consentement policier sans même l'assentiment des aïeux prophétiques (...) et comme toi quoiqu'on en dise femme ou neige à la grandeur du pays ils sont de la race blanche des loups et ils exercent le froid jusqu'à l'âme.”

Les métaphores Pays / Femme gravitent autour du poète en deux pôles forts, ils ne sont pas parallèles mais complémentaires: le pôle mâle et le pôle femelle pour que le poète/lumière soit.

La femme seule occupe tout le discours poétique, elle est l'objet unique auquel s'adresse le “je” du poète. À travers elle, le poète conquiert le pays, il dit “je m'intercède la femme”. Il vit dans une étroite imbrication amoureuse la rencontre avec le pays. Le pays terre féminine à laquelle il s'adresse en termes passionnés, il cherche à le posséder.

Le texte déferle alors à un rythme qui s'accélère au fil des formes verbales de plus en plus rapprochées pour aboutir à un sommet qui intervient comme une rupture. Le texte est animé par un flot passionné, torrent irrésistible, déversement, hémorragie: mots, images s'interpelant sans cesse, sollicitant le lecteur à chaque ligne, toujours à la limite de l'essoufflement, de l'asphyxie du sens! mais à chaque fois le poète organisateur savant relâche la puissance du débit par l'insertion des: et/pourtant/soudain/enfin... qui tels des soupirs permettent que la lecture s'accomplisse.

Le rythme haletant est chargé de sens que l'on peut nommer guerrier / érotique (d'ailleurs n'est-ce pas la même chose...) C'est là où l'inconscient individuel (femme = fruit défendu) rejoint l'inconscient culturel collectif (pays/langue maternelle = pays défendu).

Par exemple dans *En Désespoir de Cause*, texte écrit sous le coup de l'émotion des événements d'Octobre 1970, on trouve:

“j'élabore des frontières pour mettre en cage mon amour des oiseaux ...  
j'éclate ... en secret je m'érige des pensées ... je renverse le régime du silence  
... j'investis des souvenirs ... je me fais des illusions ... je négocie avec la vengeance des berceaux.

J'accoste le plaisir ... j'inaugure les monuments de l'orgasme et de l'organeau ... je survis au conditionnel ... j'exorcise la lâcheté ... je siffle les balles ... elles se jettent sur moi ... le corps-à-corps m'inspire des exploits ... le monde est beau en péché ... j'entre en désespoir comme en religion.  
je me jette dans l'amour comme au plus pressé ... j'en sors vitrifié ... (...) je te parle et je me comprends ... les arbres à coeur ouvert me corroborent ... je négocie avec les oiseaux des alliances verbales et rebaptise tous les villages avec des gestes ... je me mets dans la peau de la victoire et je songe à une amarre pour débiter un fleuve

tout se passe comme

si

je n'en croyais pas mes yeux

je me mis à saluer le mal de mer comme un voisin.”

Ici le sommet / rupture est introduit par le changement de temps: je me mis. Le rythme est cassé, tout est consommé. *En Désespoir de Cause* a valeur exemplaire, par sa forme et son contenu il annonce le grand poème épique *Gélivures*.

On y retrouve le rythme:

“tel pays perdu d'avance, tel pays mort-né (...) tel pays ouvre les yeux abolit le sommeil surgit de l'ombre comme un doute bourdonne éclate furibonde suinte tire-d'ailes nage au plain des capelans qui se renversent pour une lune dramatise la blancheur empesée des dauphins blancs qui s'embrassent hors de l'eau pour signaler la chose encore inexplicable et raconte avec force gestes...”

L'adresse à la Terre prend ainsi un caractère très personnifié: il se passe quelque chose entre la femme/terre/pays et le poète. Le poète s'abandonne à sa plume, il la laisse filer ça coule de lui. Ce flot même, donne toute sa valeur sémantique au texte. Le poète est en étroite familiarité avec cette femme/terre, il se l'annexe, se l'approprie, l'occupe: il dit dans *Gélivures*:

“Cette terre et mer étant posée je l'occupe  
jusqu'à la garde je l'occupe de mes chimères de plomb”



Du registre de l'intime il y a rapport orgasmique à la Terre qui est à l'image du rapport à la Femme universelle et mythique.

Le poète peut manifester sa passion au pays, à la terre/femme, grâce aux métaphores qui lèvent tout l'interdit qui la couvre, au double niveau universel et québécois.

Universel parce que la Terre nourricière c'est Déméter chantée et vénérée par l'hymne homérique. Le pays/concept correspond à une réalité tangible et c'est avant toute chose: terre Terre pour que puisse se circonscrire le pays et s'y inscrire l'homme. Terre maternelle, généreuse qui donne aux hommes la nourriture substantielle. Il s'agit d'une représentation universelle qui habite l'inconscient de tous les hommes. Elle s'inscrit à part entière dans le psychique et le biologique. La célébration de la Terre / Mère fait partie des plus anciens mythes gréco-romains.

Cette image de la mère universelle se trouve renforcée au Québec par le rôle tenu par la femme au cours de son histoire. L'image féminine y est très forte. Et si la poésie de Pierre Perrault est, si j'ose dire, envahie par la femme, où elle s'impose, galvanise le poète, le provoque et suscite sa passion, il est intéressant de remarquer qu'elle n'y est que très peu présente dans ses films, et lorsqu'elle y est, elle est avant tout justement Mère: Marie Tremblay ou Maninoesche. La présence de deux étudiantes Blondine et Irène dans le film L'ACADIE L'ACADIE ne vient pas infirmer cette remarque dans la mesure où l'événement du film s'est produit à Moncton alors que l'équipe de tournage était sur place pour un autre film. Là où P. Perrault construit ses films à partir des rencontres qu'il fait sur le terrain (Marie Tremblay à l'Ile-aux-Coudres, Maninoesche chez les Indiens) dans le cas de L'ACADIE la révolte étudiante c'est le fortuit que le cinéaste saisit. L'événementiel l'emporte sur l'individuel et s'impose au poète. Il ne s'agit plus d'une rencontre révélatrice donc créatrice.

On ne peut donc que constater cette différence d'approche de la femme dans la poésie et dans les films de Pierre Perrault. Je pense qu'on peut tenter d'expliquer ce phénomène par l'existence d'une convergence entre l'interdit oedipien (universel) qui est: tu peux posséder toutes les femmes sauf une, ta mère; l'interdit "québécois" lié à l'éthique catholique qui interdit l'amour en dehors du but de la procréation et ce que J. Cl. Milner appelle un oedipe linguistique renforcé au Québec par l'histoire de la langue maternelle: langue interdite par le dominant Anglais (péremptoire illustré par le "speak white!" du maire Jones s'adressant aux étudiants francophones dans L'ACADIE L'ACADIE)

Cette langue interdite a été transmise par la femme qui, sédentaire, a protégé la survivance du groupe ethnique. De plus jusque vers les années 60, elle est souvent plus instruite que l'homme.

La mère est naturellement et culturellement celle par qui la langue arrive. Élément différentiel primordial dans le contexte anglo-canadien où se situe le Québec et cela fait donc de la patrie l'espace maternel par excellence: la matrice. Symbole de la mère, matrice qui porte en elle tout le poids du groupe social et qu'insémine le poète dans son rapport orgasmique à la Terre. Il formule le destin d'un peuple "coincé" de toutes parts, où l'inconscient ethnique et universel chargé d'interdit le mutilé, le castré, le rend impuissant à se défendre, à fuir. Un "je-collectif" qui s'exclame dans *Chouennes*:

"J'habite misère!

et je n'ai pas inventé cet argument de l'impatience et la table était mise depuis toujours et les poings de la colère saignaient sur les claviers de la discorde et je n'avais ni signé la paix, ni déclaré la guerre et depuis ma connaissance, je cultivais le sentiment d'être occupé, assiégé, investi, cerné, prisonnier, assailli, battu à plate couture sans avoir jamais pris ni les armes ni la fuite

J'habite l'état de siège à perpétuité!"

Son écriture se révèle être le seul lien où peut se libérer son énergie libidinale sans danger, puisqu'immobilisée dans l'écriture! Ceci explique peut-être la raison pour laquelle l'écriture tient une place aussi particulière dans le discours de P. Perrault. Au cours d'un entretien en avril 1969 à Montréal, il me dit: "ma poésie j'ai du mal à en parler, c'est peut-être une sorte de pudeur. Je peux parler des heures des films, des personnages, et d'un autre côté une journée où je n'écris pas j'ai l'impression de n'avoir rien fait."

La poésie c'est difficile d'en parler, parce que c'est le seul lieu où se dévoile un peu son "je". L'intimité, le silence et la solitude qui président à l'écriture sont davantage propices à l'émergence d'un Je-Pierre, le cinéma étant en regard la manifestation du je-collectif.

Ce "je" a une fonction poétique que Roman Jakobson décrit ainsi:

"Ramenant le problème à une simple formulation grammaticale, on peut dire que la Première personne du présent est à la fois le point de départ et le fil conducteur de la poésie. La poésie lyrique orientée vers la première personne est intimement liée à la fonction émotive."

Cette fonction émotive en réalité laisse présager moins de contrôle, moins de censure consciente et donc une plus grande place aux élans inconscients. Il dit lui-même:

"quand je me mets à écrire tout à coup j'assiste à quelque chose qui me plaît, face à cet effort il y a des choses que je n'exprimerais pas sans cette situation. Ce faisant je découvre des choses qui sont en moi. Une possibilité de ma pensée. Après l'édition je ne trouve pas cela bon. Je voudrais recommencer, je pourrais tout recommencer — revivre, tout réécrire. Je suis un peu prisonnier de ma propre opinion."

Ici je serais tentée de dire qu'il manifeste ainsi un certain refus conscient de prendre en compte la part inconsciente de sa réalité.

Pierre Perrault se confirme ainsi dans sa dualité. Elle apparaît aussi, quand dans sa volonté d'être le chantre du peuple traditionnel qui chante la beauté du mot "joual" et le revendiquer, il écrit dans *Gélivures*:

"Et j'irai à mon tour jusqu'au bout du langage restaurer les neiges qu'avons vécues à la chaleur des neiges et de l'ivoire je bannirai les linguistes qui font leurs délices de la muette insipide prisonnière du mot cheval — il arrive que les mots me portent ombrage — je moissonnerai les plus beaux discours sur les chemins purs de l'éliision sans haine ni rancune d'aucune sorte un pays de vocables nouveaux et de nouvelles cadences se lèvera dans toute sa vitalité pour témoigner de mes amours et ce sera le plus pur hommage que nous puissions rendre au poids des maternités que ce langage enfin rendu à la parole qui l'a nourri"

Mais, pour le chanter ce mot "joual" il nous donne à lire une écriture difficile d'accès, émaillée de termes précis et savants. Roland Barthes dans *S/Z* écrit que "lire cependant n'est pas un geste parasite, c'est un travail. Lire c'est en effet un travail de langage. Lire, c'est trouver des sens et trouver des sens c'est les nommer."

Ce travail de découverte des sens, quand je lis les textes de P. Perrault je suis en situation d'appréhender la pluralité qui les compose, sans jamais pouvoir la circonscrire, chaque lecture enrichissant (multipliant) les sens à nommer.

Cette difficulté d'un texte peu accessible dont la syntaxe porte la marque d'une culture littéraire dont l'auteur est imprégné, me semble avoir quasi valeur initiatique. Comme l'endurance au froid a valeur initiatique puisqu'il faut l'avoir vécu pour le connaître. La difficulté de l'épreuve est récompensée; car le froid dit-il dans *Gélivures*:

"élève la moindre bête au rang des principes du sang... (...) nous avons le courage trempé à cette froidure"

ou dans *Chouennes*:

"j'attends du froid qu'il me complique l'existence"!

La poésie de Perrault, une poésie élaborée, dont le style est fortement défini par un rythme particulier. Ce rythme se manifeste d'une façon répétitive. R. Jakobson a remarqué à ce sujet:

"que sur tous les niveaux du langage, l'essence de l'artifice poétique consiste en retours périodiques"

Ce rythme se définit aussi par une cadence rapide, une abondance d'énoncés courts liés par de nombreuses conjonctions et des répétitions rapprochées des formes verbales. Nous sommes alors transplantés dans une suite temporelle imaginaire et cela nous amène à percevoir la régularité des successions qui nous force à détacher la langue de son caractère arbitraire et nous soumet à la loi de la mesure, de la cadence.

Une poésie également riche en innovations et associations inattendues. Sans pouvoir les livrer toutes, ici quelques unes:

#### *Toutes isles*

“Les souvenirs descendent l’eau  
que remontent les rivières”  
“la branche du moindre oiseau”

#### *Chouennes*

“Le Temps s’imagine qu’il recommence  
à ton avantage”  
“J’attends que tu viennes  
qui que tu sois, j’attends  
(...)  
et nous passons de l’un à l’autre  
comme le cidre qu’on boit  
(...)  
j’attends que tu viennes  
pour dormir autour de toi  
la fin du monde.”  
“si tu fredonnes mes nuits abrégées”  
“Sur ton corps ébruité  
nous ferons les feux du soir  
et finirons à pied  
les restes du coeur”  
“l’amour ne dure pas donc je te recommence”

#### *Gélivures*

“à ta bouche obscure une neige palpite et ne se rend pas”  
“et toute mainmise sur l’enclos des virginités sauvages en giboulées  
d’oiseaux récents aux prises avec la gentiane tardive rend hommage de neige  
aux hanches des eskers et témoigne d’immenses cornouailles sans témoin ni  
répit sans objet qu’icelle belle nacelle”

Une poésie faite pour être lue à voix haute. Le rythme et l’organisation des énoncés s’y prêtent. P. Perrault a lui-même un talent de lecteur. Ceci est particulier aux poètes québécois, je pense au spectacle *7 Paroles du Québec*, donné à La Rochelle et à Paris l’été 1980, où l’on a vu des poètes québécois, Gaston Miron et Michèle Lalonde lire certains de leurs textes. Ceci est à relier à une tradition orale encore très forte qui a permis de développer une faculté de conter.

La poésie de P. Perrault est moins une poésie intimiste à la Rimbaud qu’une poésie qui appelle, qui sollicite et convoque chacun à la poésie collective.

Dans son rapport à la Terre / Femme charnelle, le poète québécois nous renvoie à Charles Péguy qui écrit dans les *Cahiers*:

“Heureux ceux qui sont morts pour la terre charnelle  
Mais pourvu que ce fût dans une juste guerre”

Comme Péguy, il a le goût des ancêtres, de l’action, le refus des compromissions du monde moderne et comme lui il vit, son écriture, il y est très incarné.

Mais aussi par la force de l’image maternelle et par son lyrisme il est sur les traces de Victor Hugo.

Pour conclure je voudrais insister sur le fait que la construction voulue, consciente et réfléchie pour magnifier la Québécoisie, cette quête jamais finie d’un pays, ne peut pas se dissocier d’une quête de soi-même. La quête d’un homme inscrit dans un contexte culturel à la fois précis et menacé, où la notion d’appartenance participe à une lutte pour arracher à l’autre l’existence au sens sartrien du terme. En cela Pierre Perrault poète universel est spécifiquement québécois, c’est à ce point là que l’inconscient culturel de P. Perrault rejoint l’inconscient humain. Géza Roheim dans *Psychanalyse et Anthropologie* fait remarquer justement qu’à partir de diverses cultures “lorsqu’on étudie la nature humaine de l’intérieur on est tenté de s’écrier: plus ça change, plus c’est la même chose”! Pierre Perrault écrivain, Pierre Perrault cinéaste, Pierre Perrault un poète dont la création est pluriforme: traditionnellement prophétique dans ses écrits, prophétiquement originale dans ses films.

---

# Cinéma du réel et cinéma de fiction: vraie ou fausse distinction?

## *Dialogue entre Pierre Perrault et René Allio*

---

*Mettre en présence deux cinéastes qui se réclament sans partage, l'un du réel direct, l'autre de la fiction, mais qui s'estiment réciproquement, est une autre manière d'aborder le débat, puisqu'elle se situe en référence à des pratiques.*

*Il est juste de souligner que, les deux interlocuteurs n'étant pas seuls, le débat a été en partie orienté par des questions ou des observations formulées par les participants au colloque.*

*Elles n'ont été retenues, sous une forme anonyme, que lorsqu'elles modifiaient la dynamique du dialogue.*

*Toutefois, la conclusion a été laissée au poète Gaston Miron, qui ne savait d'ailleurs pas qu'il était en train de conclure.*

*Au départ, juste pour lancer la confrontation, il a été demandé à René Allio, fondateur du Centre méditerranéen de création cinématographique, si la revendication d'appartenance ne s'exprimait pas mieux dans le documentaire que dans la fiction.*

R.A. Le rapport au pays me paraît une fausse piste. On a toujours un rapport à un pays. Moi, je me sens plutôt marseillais, même si, dirigeant un centre "méditerranéen", je suis supposé assumer la recherche de racines qui seraient pures. Comme Marseillais, je suis plutôt métis, avec un grand-père piémontais émigré et un grand-père provençal de souche. S'il y a une chose à laquelle j'essaie de renvoyer les cinéastes — puisque je me suis mis en situation de parler une parole paternelle — c'est moins la différence qu'il y aurait entre un cinéma de fiction et un cinéma du réel, que de dire, à la manière des chansons populaires, des choses toutes simples autour de la vie ou de la mort. Il n'y a que ça qui interpelle l'"artiste" c'est-à-dire celui qui serait trop angoissé s'il ne répondait pas. Ce ne sont pas les catégories esthétiques, les genres, les classifications convenues entre fiction et documentaire qui me paraissent importantes ici. Elles renvoient à des différences vraies lorsqu'il s'agit surtout des formes — et à ce titre elles me concernent, et même me passionnent souvent — mais on sent bien qu'il y a un en deçà de cette sorte de débat où il serait, par exemple, vain de se demander si LES LIAISONS DANGEREUSES sont vraiment, ou pas, un roman puisque le texte est fait de lettres. Je ne me sens pas toujours concerné par ces distinctions (par celle-là surtout) qui me paraissent plus relever d'un examen des formes par la critique, de la façon pressée dont elle rend compte des oeuvres aujourd'hui, que de ce qui fonctionne vraiment dans la démarche filmique. Et si l'on doit parler des "genres", au sens où les historiens des formes en parlent (et par exemple Bahktine), la tragédie, l'épopée, la farce, le roman, etc., on voit facilement que ces genres opèrent indifféremment dans ces deux soi-disant genres qu'on veut opposer ici: le documentaire et la fiction. Mais, en tout cas, quand on me dit que ce personnage que tu as fait parler, la vieille Marie, "marche toujours, pour toujours, dans la neige", dans la tête et le souvenir de ceux qui ont vu ton film, alors je vois bien qu'elle a atteint le statut d'un personnage de fiction.

J'ai envie de revenir à la question: qu'est-ce que c'est un film, qu'est-ce que ça met en oeuvre, quelle est la spécificité de ce produit, de cet objet artistique? Si, à partir de ça, on doit introduire des différences entre un cinéma et un autre, on ne peut que distinguer le cinéma qui révèle une démarche authentique, et l'autre cinéma: le cinéma de fabrication et en effet on peut considérer qu'il y a quelques cinéastes (assez nombreux finalement) qui ont fait le cinéma comme ils l'entendent et comme ils le sentent, et qui l'ont écrit en le faisant, et qui sont des auteurs (même s'ils n'ont écrit leurs films que dans le moment du tournage. C'est le cas de Perrault, de Godard, de Duras). On ne peut parler qu'à partir de ce cinéma-là, et c'est alors leur pratique à chacun, leur façon d'interroger l'art du cinéma qui m'intéressent.



photo: Michel Lamothe

*René Allio au Centre méditerranéen de création cinématographique:*  
"Je fais des films parce que je suis comme les personnages que je décris"

Ce qui me paraît important, pour le cinéma et les autres arts, c'est qu'ils ne fonctionnent pas d'abord au sens, même si la parole y joue un rôle important. Si la parole joue un rôle dans les films, c'est moins par ce qu'elle dit effectivement que par l'élément qu'elle est parmi d'autres pour concourir à constituer l'objet filmique, et parce qu'elle est, d'abord, un bruit. Toute langue est évidemment un bruit. Pour nous, spectateurs, ce bruit que fait une langue, le bruit qu'elle est seule à faire, est un bruit très rarement entendu. De même que sont rarement vus, dans les films, ceux qui seuls peuvent émettre le bruit en question. À un moment de mon travail, j'ai eu envie de représenter des personnages populaires. Je l'ai fait. Mais il m'a fallu bientôt découvrir que leur parole avait une importance primordiale, autant (et peut-être plus) par le bruit qu'elle faisait que par ce qu'on lui entendait dire. Si je suis allé, un jour, chercher des paysans normands pour un film de "fiction", mais dont on pourrait dire aussi qu'il est un authentique "documentaire", c'est parce que j'avais été interpellé par le bruit que faisait la parole dans ton cinéma.

L'image joue un rôle essentiel, vertébral, en liaison avec d'autres éléments, et en particulier avec le son, mais pas seulement en tant qu'il peut devenir sens; pour cela, bien sûr, mais surtout en tant qu'il demeure du son.

Ainsi, je suis très sensible au fait que la parole, dans tes films, par la sorte de bruit qu'elle fait, ne me dit pas seulement ce que ceux que tu fais parler y disent, mais qu'elle me parle aussi de l'espace québécois, de la nature, des hommes dans cet espace, et de leur histoire. À cause de ce que je sais, évidemment, mais tout ça, en même temps, bien en deçà de l'"histoire historique". Car les films, comme toutes les productions artistiques, artificielles (et le cinéma, en général et en particulier, tout réaliste et objectif qu'il ait l'air d'être, de document ou de fiction, est une élaboration pas moins artificielle que tout autre objet inventé, "d'art"), ne disent pas seulement ce qu'ils disent explicitement, ce qu'ils "veulent" dire. Ils disent autre chose, que le cinéaste ne sait pas forcément qu'il dit. Un film s'exprime aussi par sa forme même, tout comme une symphonie à qui on ne demande pas de conduire un discours.

Il y a tout simplement un cinéma qui s'est approprié le registre d'expression propre au cinéma, y compris dans les rapports avec le pouvoir qui donne les moyens de faire des films, et c'est par là que ton cinéma est passionnant. Bien entendu, je vois ce qu'il inscrit de parole explicite, de sens...

... Mais comme cinéaste, je vois bien ce qui s'y inscrit aussi d'expression personnelle, de place de ta parole, de ton corps, de ta sensibilité et de ton être. Et c'est par là qu'il m'interpelle et me concerne, et mon désir c'est de me donner une semblable liberté; à travers une démarche de production qui paye le tribut qu'il faut (même assumé et souhaité) aux instances, à l'institué, et au sens, aboutir à des objets artistiques qui soient d'abord personnels, témoignent du regard et de la pensée et des efforts d'une personne. Aussi, oeuvrant dans la fiction, j'ai l'impression, aux moments essentiels du

travail, de me poser les mêmes problèmes que toi: comment tourner ça, que montrer, quel objectif choisir, où mettre la caméra, quel cadre choisir, pourquoi faire tel plan long, tel autre court, lequel faire revenir, quelle place ménager au temps, quelle autre, qui soit la même et différente, à l'espace? Au moment où j'en suis de mon trajet, j'ai rencontré des hommes, mais surtout des oeuvres qui m'ont aidé à avancer, tes films sont de ceux-là. Petit-fils d'émigré, je suis sensible au mythe des origines qu'ils développent, mais, en même temps, au fait que tes personnages, mythiques au vrai sens du terme, deviennent des personnages de fiction. Pour moi le réel est là, le vrai réel, si l'on peut ainsi dire, pour moi, c'est là qu'il est. Parce que dans toute production d'homme, ce qui est ressenti et élaboré par un homme est du réel.

**P.P.** Le rapport au pays est toujours une fausse piste quand un tel rapport ne pose pas problème. Il n'y a pas une seule façon d'exister dans son rapport au monde et à soi-même. Si René Allio se sent plutôt Marseillais dans le décor France, moi je ne réussis pas très bien à savoir comment on peut être Québécois dans un Canada où je ne suis pas très à l'aise, dans un Canada où je me sens exclu et même étranger. Dans un Canada qui me folklorise. Et cette marginalisation forcée (le Canada anglais a aussi ses problèmes d'identité à côté de l'éléphant hollywoodien) entraîne une perception du monde que le monde ne partage pas nécessairement. On ne peut confondre le nationalisme des vainqueurs et celui des vaincus. Il est d'ailleurs curieux de constater que ce monde, dont plusieurs intellectuels d'ici, a plus de sympathie pour des luttes étrangères et lointaines que pour le travail sournois et clandestin d'un Québec qui cherche à prendre pied dans une géographie méprisée. Je nommerai cette attitude le complexe des Rocheuses. De Jean Le Moyne (CONVERGENCES) à Georges-André Vachon (NOMININGUE) on affiche ouvertement son mépris pour un territoire qui n'est riche que de sa nature... Et cette nature est assez monotone. Mais on ne se rend pas bien compte qu'il s'agit de l'inexprimé. D'une nature inédite en quelque sorte. Et qui reste à voir. À nommer. À mettre au monde. Personne n'a vraiment parlé du fleuve depuis Jacques Cartier. Nos intellectuels ne lisent que les livres. Or les livres leur parlent des Rocheuses. Ils ne savent pas lire les paysages innommés. Et pourtant ceux qui se prétendent des créateurs devraient savoir que la création n'a pas d'autre objet que de mettre au monde l'inédit. Mais il semble bien qu'on ne reconnaisse que l'exprimé, le cinématographié, le possédé. Et on compte sur Cousteau pour savoir que ce fleuve n'est pas assez monotone... que ce pays n'est pas riche que de sa nature. Qu'il est habité par des hommes qui ne savent peut-être pas l'écrire, ce fleuve, mais qui savent le parler. Admirablement!

Pour ma part je crois qu'il ne s'agit pas pour nous de se poser les questions de l'artiste. Notre destin est coincé dans des choix tragiques. L'heure n'est pas au jardinage mais aux brasiers. Nous sommes acculés à la dépossession si nous ne parvenons pas à nommer notre destin. L'avenir n'est pas acquis. Il est possible que notre survivance disparaisse dans un ensemble plus vaste. Certains le souhaitent et évidemment ils ne se posent pas les mêmes questions. D'autres s'y refusent mais se contentent d'espérer un avenir miracle. Pour ma part je défriche un avenir. Je suis loin des palais. J'effarchoche le silence, je cherche à exprimer le clandestin, l'inavoué. Publier un lac. Nommer une montagne. Vantardise des hommes. Raconter un pays et ses paysages. A partir de rien. C'est la nécessité vitale. Naître à l'esprit. Donner des raisons d'exister. Sortir de la clandestinité folklorique par l'arme du folklore. Tirer d'un peuple ses motifs. Emprunter à la vie sa vitalité. Mettre en oeuvre un présent. Éviter les faux prophètes. Contourner les messies. Élucider les fictions. Échapper à la légende au bois dormant. Dire un lac c'est le justifier. Mépriser une montagne c'est se condamner à disparaître. L'arme de l'oubli, c'est le mépris. Le mépris qui pratique si facilement l'intelligence intellectuelle.

Ceci étant dit il est facile de comprendre pourquoi je valorise une certaine réalité en l'opposant à une certaine fiction triomphante. Le réel est verbal et par conséquent clandestin aux yeux de ceux qui apprennent à vivre en lisant. Mais il me renseigne davantage sur moi-même et sur mon rapport à une géographie (fleuve, forêt, rivières et métiers afférents) que la fiction écrite ou cinématographique qui me parvient d'ailleurs.

La fiction se propose comme objet artistique ou objet de consommation. Je veux bien que l'artiste dont tu parles avec beaucoup de respect se sente interpellé par la vie ou la mort... parce qu'il serait trop angoissé s'il ne répondait pas, le cher homme. Je ne me sens pas prêt d'aucune façon à me mettre l'âme et ses déviations en écharpe pour émouvoir le reste de l'humanité. Et il ne s'agit pas d'établir un nouveau genre littéraire. Mais peut-être d'éviter pendant un certain temps le détour par la littérature. Le détour par la fiction. Pour la bonnie et simple raison qu'en littérature je voyage en pays étranger tandis que pour me retrouver chez moi parmi cette langue souvent méprisée, façonnée par l'histoire et qui se reconnaît dans ses rivages et dans ses paysages, il me suffit de chausser les bottes du réel, les bottes de la pêche aux marsouins et celles de la chasse à l'ignal.

Et c'est à ce moment-là qu'une langue n'est pas seulement un bruit comme tu voudrais nous le faire croire. La langue de tes films je dois l'apprendre parce qu'elle s'impose d'autorité. On n'a jamais sous-titré les films de Pagnol au Québec. LA BÊTE LUMINEUSE doit être sous-titrée pour qu'on l'entende en France. Au-delà du bruit de la langue dominante qui s'impose d'elle-même et sans effort, il y a d'autres langues qui correspondent à d'autres réalités (l'isolement dans lequel se trouve depuis 1760 un Québec entouré d'une mer anglophone sans pitié) et qui cherchent à se reconnaître et à se faire entendre pour ne pas tomber dans son propre oubli. Donc le problème que je me pose n'est pas celui du bruit que fait une langue dans l'oeuvre de l'artiste.

Je veux bien que l'artiste comme tu insistes pour l'appeler, le cinéaste en somme, même quand il ne fait pas une fiction, même malgré lui, par la forme qu'il donne à son objet, exprime quelque chose de caché, de secret et peut-être d'inconscient. Mais je n'ai aucun souci de mon inconscient. Tandis que beaucoup d'artistes l'interpellent, leur inconscient, et je ne nommerai pas Pasolini, le pauvre, comme si l'univers entier n'avait d'autre souci. Il m'arrive d'avoir pour l'homme plus d'intérêt que pour moi-même au risque de ne pas être un artiste, ce qui me conviendrait assez. Et si une chose ne m'intéresse pas, c'est bien la place de mon corps, tandis que j'inscris la place de ma parole ailleurs, dans une démarche d'écriture qui n'a peut-être que la valeur de me reprendre en main après chaque aventure cinématographique dans le contenu de l'autre. J'écris parfois pour faire le point de mes rencontres avec le vécu des vivants. Pour les retrouver.

J'ajouterai que ce que tu décris comme nos problèmes communs, à savoir ce souci de choisir des objectifs, de cadrer, de placer la caméra, la place du temps... etc., tous ces problèmes je ne me les pose pas vraiment parce que je n'en ai pas le temps ni le loisir. C'est le réel qui se choisit lui-même et je le poursuis et je l'attrape au passage, à toute vitesse, sans avoir une seconde pour l'informer de mes questions, de mes préoccupations esthétiques. Le réel est à lui tout seul mon esthétique (encore un mot grec!) et ma morale.

Tu affirmes en fin de compte que toute production d'homme, tout ce qui est ressenti et élaboré par un homme aboutit à une réalité. Mais cette réalité est celle de l'oeuvre. C'est le miel de l'artiste. Et ce miel finit par avoir plus d'importance que les personnages, de la même façon que la vedette prend plus de place que ce qu'elle incarne. Bien sûr que le jeu d'un bon comédien peut être considéré comme une réalité. Mais c'est la réalité du jeu. Ce miel de l'artiste et cette réalité du jeu, je cherche justement à les contourner pour permettre l'émergence de l'inexprimé, pour ne pas m'interposer comme artiste entre l'homme lui-même et le spectateur. Mais j'entends tellement d'objections à l'encontre que j'ai parfois le sentiment de n'y pas parvenir. À moins que toute cette nouvelle aventure du rapport entre le créateur et son oeuvre en arrive à donner mauvaise conscience à l'artiste qui n'a de souci que pour son inconscient douloureux. À vrai dire je n'ai pas d'inconscient. C'est un luxe que je n'ai ni l'envie ni le temps de me payer. Il y a plus et mieux à faire que de me chatouiller l'inconscient.

R.A. Quand je parle d'"artistique", je ne parle pas avec les connotations académiques, vieilles et anciennes qui ont longtemps marché avec le mot. La "beauté" ne peut être une fin en soi, pas plus au cinéma qu'ailleurs (mais elle peut contribuer à une finalité de l'oeuvre — si tant est qu'il y en ait une) et, à Font Blanche, je voudrais que nous soyons un lieu où l'idée de "belle image", justement, est interrogée, mise en question.

P.P. On est toujours l'académicien de quelqu'un. On finit toujours par être le vieux ou l'ancien. Rien n'est plus fluctuant que la notion de beauté. Ceci dit je n'ai pas d'objection à des films d'esthètes. Ce sont les plus difficiles à réussir, j'en conviens. Mais j'ai beaucoup aimé, cela en étonne plusieurs, avec mon âme de bûcheron, L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD. Cela m'étonne aussi un peu d'ailleurs. En vérité je n'ai pas envie d'entreprendre une semblable démarche même s'il m'est arrivé à quelques reprises de me laisser tenter par l'idée de faire un film avec LES CHAMBRES DE BOIS, d'Anne Hébert.

En vérité j'ai découvert la perspicacité d'une caméra appliquée au réel. Le regard et surtout la mémoire électronique (son et image ou image et son, comme vous l'entendez) arrivent à me révéler l'invisible et l'inoubliable. Deux yeux, deux oreilles et la fragile faculté qui oublie qui se nomme tout de même la mémoire, la mémoire humaine, n'arrivent pas à percevoir certaines choses, certaines valeurs. Marie Tremblay dont tu disais tout à l'heure qu'elle était par le cinéma devenue objet de fiction (faiblesse de vocabulaire), la discrète Marie, je n'ai perçu son charme qu'en réécoutant mes enregistrements. D'ailleurs je ne l'avais interrogée un jour pour la première fois que parce qu'Alexis n'était pas là. Elle ne racontait que des choses très banales. Rien d'épique. Elle n'avait pas la forme artistique. Elle ne contenait que sa vie, une certaine émotion, une mince pratique de l'univers comme il est à la mode de le dire, mais une certaine densité, un vécu irrécusable. Et c'est le vécu que je recherche. Et

qui arrive à m'émouvoir personnellement plus que toutes les fictions, plus que toutes les Écritures. Comme si j'avais perdu la foi. Est-ce qu'il est possible et permis de perdre la foi dans les interprétations comédiennes, dans les histoires artistiques ou simplement narratives. Je n'ai plus envie, d'aucune façon, de savoir ce qui doit arriver au héros et à son cheval blanc. Je ne crois plus à l'enseignement de la cathédrale électronique. J'ai perdu la foi et je crois bien que je suis le seul si je considère le nombre de gens qui travaillent à ma conversion.

Toute cette démarche iconoclaste m'a amené, progressivement, à me situer par rapport à un monde propriétaire de la fiction et par rapport à la fiction elle-même qui incarne l'imaginaire et désincarne le réel. Car la fiction qu'on le veuille ou non exerce un formidable impérialisme. Quand je vois la France se presser à LA GUERRE DES ÉTOILES ou à E.T. je me dis que cet impérialisme de la croyance cinématographique doit avoir sur le petit peuple du Québec des effets encore plus dévastateurs. Les Indiens sont devenus catholiques. Il se peut que les Québécois deviennent américains. J'ai choisi de résister à cette puissance économique. Économique avant d'être cinématographique. Et avant d'être artistique. On ne peut pas faire LA GUERRE DES ÉTOILES en bois rond.

R.A. Mais un documentaire non plus. Il faut une caméra, un Nagra.

P.P. Il faudrait distinguer le documentaire et la fiction. Et aussi entre les fictions comme de bien entendu. Le cinéma de fiction, en définitive, c'est LA GUERRE DU FEU. Il y a un rapport odieux entre les milliards qui ont été dépensés pour faire ce film et le nombre de gens qui l'ont vu et continuent à le voir. Et pourtant c'est une énorme bêtise. Je me bats contre cette bêtise-là avec les armes que j'ai. Pour la contourner. Pour l'empêcher de prendre toute la place. D'imposer son Écriture, son imaginaire. Pour faire une place au vécu. Une petite place.

R.A. Dans tout ce que j'ai dit, à aucun moment je n'avais en tête ce cinéma-là, mais, **en toute modestie** (puisque ce sont les seuls dont nous pouvons parler valablement), le tien et le mien...

P.P. Je suis d'accord avec toi pour affirmer qu'il y a autre chose. Pour dire que la fiction peut parfois, quand un cinéaste par hasard ou par ruse réussit à contourner les impératifs de l'argent, en arriver à exprimer quelque chose de valable ayant même parfois un rapport plus ou moins éloigné avec le réel. Mais même là, la fiction élève sur les autels. Elle sacralise. Et c'est ce que je redoute.

Mais, il faut bien le dire, mes doutes reposent sur mon rapport au cinéma de fiction en tant qu'être colonisé. Tu ne te rends absolument pas compte de la situation d'un petit peuple isolé et méprisé en terre américaine et assiégé de toutes parts par la fiction des autres. Et même celle qui a un rapport avec le vécu dans son contexte d'origine en arrive à produire sur nous le même effet de sacralisation en sorte que nous en arrivions à ne plus voir le réel que dans la mesure où il est cinématographié. Et celui qui écrit *je voudrais que ce pays fut occupé par des hommes, mais je ne trouve à parler qu'aux arbres de la forêt* en parlant de Nominique, de *la pauvreté radicale de Nominique*, peut-être bien qu'il a appris à voir au cinéma. En tout état de cause je lui réponds par LA BÊTE LUMINEUSE, tourné à Maniwaki, dans un semblable décor d'hommes et d'arbres. Mais peut-être qu'il refusera de parler à ces hommes-là parce qu'ils n'auront pas été sacralisés par une fiction, par une interprétation, par une production grandiose. Il y en a que la messe pontificale empêche d'exister.

Pour exprimer notre rapport de colonisé à la grandiloquence pontificale, je te raconterai une petite anecdote qui m'a beaucoup éclairé. Un jour à Sept-Iles, cette **grandiose** baie de sable entourée d'îles qui la transforment en havre et en majesté, je me baladais dans la réserve indienne. Et j'ai vu des enfants montagnais jouer aux cow-boys. Passe encore. Mais je me suis rendu compte que pas un seul de ces petits Indiens ne voulait faire l'Indien. Ils voulaient tous incarner Buffalo Bill. Comme nos intellectuels se prennent pour Novalis ou Castaneda au lieu de faire ici ce que Castaneda a fait chez lui. Ils veulent être Buffalo Bill. Et je me souviens du temps où j'allais encore au cinéma. Moi aussi je me prenais pour Buffalo Bill. Et en sortant du cinéma je marchais sur le trottoir et j'entendais tinter les éperons de mes bottes. Pourtant il n'y a jamais eu de cow-boys chez nous. Je me suis détesté à cause de cela. Plus tard. Il n'y a d'ailleurs jamais eu de cow-boys comme on en voit au cinéma dans l'histoire des États-Unis. Tout ce cinéma western n'est qu'une grossière tentative de récupération d'une histoire cruelle. Mais c'est une autre question. Comment donc s'assumer soi-même en s'incarnant dans l'autre? Il y a même un village au Québec dont la fête nationale est un rodéo. Un village s'est inventé pour s'exprimer une fête western. Pour s'embellir. Pour saluer le monde. Et on y fabrique des bottes de cow-boy et des





photo: Martin Leclerc

*LA BÊTE LUMINEUSE*: "... distinguer le cinéma qui révèle une démarche authentique et l'autre cinéma, le cinéma de fabrication" (R.A.)

chansons westerns qui se vendent mieux que la chanson québécoise, celle qui résiste encore à l'assimilation galopante et western. Ils sont en quelque sorte non seulement une fiction mais la fiction des autres. Ils se sanctifient par imitation de la vie des Saints. Ils font tinter des éperons sur le trottoir de l'imaginaire. Et j'ai perdu la foi. À cause des éperons de l'imaginaire qui m'empêchaient de m'assumer dans ma réalité, dans ma vulgarité.

R.A. Il me semble que ce qui est en question dans la démarche, le travail que j'appelle "artistique", c'est du désir et de la capacité de s'emparer des techniques et des conventions d'un art, d'un registre d'expression, de son métier, de se les approprier et de les maîtriser. S'il y a une "fiction des autres", raison de plus pour en élaborer une à soi. Cela implique des essais, des échecs, des leçons tirées, du temps, des connaissances, du plaisir, et, évidemment, un certain élitisme, et un certain égocentrisme. Mais, ce qui n'est pas moins sûr c'est que, à l'aide de ça, on peut dire ce qui est, ce que l'on veut, ce que l'on voit, le désigner; c'est la raison pour laquelle les artistes, au moins dans les sociétés modernes, ont toujours connu des relations difficiles avec l'institué, avec les pouvoirs, les moeurs, les conventions sociales aussi bien qu'artistiques. Chaque fois qu'il y a eu novation en art, c'est-à-dire chaque fois que l'art comme système de conventions, raffiné, élitiste, impliquant la maîtrise du métier, a fait une avancée dans la maîtrise des formes, c'était parce qu'on regardait le réel autrement. Presque toujours, y compris dans le cinéma, les avancées qui sont de l'ordre de la pratique artistique sont liées à une avancée du regard sur le réel.

C'est aussi la raison pour laquelle les pouvoirs révolutionnaires, pas moins soucieux de la façon dont l'art rend compte de la réalité qu'ils veulent changer que de celle qu'ils veulent instaurer, ont tenté, tout au long d'un demi-siècle, de proposer aux arts des conventions toutes faites. Dans ce contexte, ce qui était là en question, c'était la terrible véracité à quoi peut atteindre une production de l'esprit et des mains; c'était tout bonnement la liberté, mais aussi la valeur, comme témoignage irréfutable sur le réel, de la production artistique, "fictionnelle" ou "documentariste". Voilà pourquoi il était si important de "mettre la politique au poste de commande", c'est-à-dire un policier dans la tête de chaque artiste.

Voilà pourquoi certains concepts ont été dévalorisés, quand on les connaitait de décadence, en les liant dans l'histoire sociale à "l'art de la bourgeoisie". Ainsi des notions d'art, d'auteur, de beauté. Il est temps de les re-promouvoir autrement, et d'abord en ce qu'elles renvoient à quelque chose d'authentique. Et elles sont encore opérantes aujourd'hui et, d'ailleurs, dans une relation toujours pourrie aux pouvoirs, parce que, toujours pour les mêmes raisons, ils ne peuvent pas ne pas chercher à les récupérer.

Après tout, ce n'est pas si mal que l'O.N.F. ne montre pas souvent tes films, ça veut dire qu'il n'arrive pas à les récupérer. C'est que, par essence, l'attitude, le regard et l'action de l'artiste sont dissidents. Tu ne dis sans doute pas ce que les forces politiques au Québec voudraient que tu dises; ça n'a jamais été le cas de la plupart des artistes, sauf de ceux qui mettent leur maîtrise au service de l'institué, comme Ingres. Pas Delacroix, même si, dans certains passages de son journal, on peut le trouver assez réac-

tionnaire, dans la peinture, on ne peut pas le rabattre tout à fait sur l'idéologie dominante du temps. Quand je parle d'objet artistique, c'est à ça que je cherche à renvoyer, la dimension esthétique n'étant que l'une des dimensions de cet objet.

Mais c'est vrai que c'est une dimension essentielle, parce qu'elle implique la maîtrise des formes. Même si ce n'est pas ta préoccupation, dans LE GOÛT DE LA FARINE, la traversée de la rivière me rappelle un groupe de rennes gravé sur un bout d'ivoire préhistorique.

C'est un thème qui nous renvoie à l'histoire de l'art, à l'histoire des représentations, à l'histoire des formes, l'histoire des rapports de l'homme avec la nature. En faisant revenir ce thème comme un leitmotiv dans ton film, non seulement tu fais comme un grand musicien, mais tu fais comme l'artiste préhistorien qui ne savait pas qu'il était un artiste, et tant pis si tu ne sais pas que tu en es un. Si tes films n'avaient pas cette vertu, ils n'auraient aucune des vertus que tu revendiques pour eux.

**P.P.** Ce qui me met mal à l'aise c'est le piédestal de l'artiste. *Personne, m'entends-tu, personne n'écrit poète après son nom sur l'annuaire des téléphones*, écrit quelque part Aragon qui en a eu peut-être la tentation. Je préfère n'être qu'un écrivain du dimanche. Un cinéaste des autres. Non pas par humilité. Mais parce que je pense que l'écriture n'est pas le service de l'écrivain. Mais celui des autres. On peut, bien sûr, penser autrement. C'est mon choix. Un choix politique peut-être. Historique sans doute. Un choix du Nouveau-Monde aussi. Il est inutile de refaire la littérature des Puissances. Je me cherche un destin dans un certain refus des formes consacrées. Peut-être que le métier d'artiste est en voie de disparition. Tu es d'une espèce en voie d'extinction. Il ne reste plus guère que des montreurs d'ours sur la planète. Surtout en cinéma. Et il suffit de regarder la page des spectacles ou de se ballader sur les Champs-Élysées pour s'en rendre compte. Ils sont les vainqueurs! Les marchands d'illusions!

Et peut-être suis-je aussi en voie de disparition. Car comment résister à l'envahisseur? Que par ailleurs j'en arrive à donner une forme convenable à mes films, une forme qu'on pourrait nommer artistique, cela va de soi. Un pommier donne des pommes. Miron écrit bien, c'est dans l'ordre des choses. Mais ce qui m'importe c'est que cette écriture et ce cinéma échappent à la basilique électronique. C'est tout. Et ça ne préoccupe personne. Et je ne prétends même pas avoir raison. C'est un choix que j'ai fait. J'ai choisi de perdre la foi.

**R.A.** Ce n'est pas tout à fait vrai car ce "quelque chose", si juste, si vrai, ou si nouveau soit-il, s'il n'est pas exprimé dans une forme (forcément elle aussi est juste et vraie et nouvelle, une forme maîtrisée) c'est comme s'il n'était pas dit. Et d'ailleurs, cette forme, elle parle aussi d'elle-même. Je vais te citer Adorno, je l'ai apporté pour ça: "Toute utopie esthétique revêt aujourd'hui cette forme: faire des choses dont nous ne savons pas ce qu'elles sont". Il distingue bien ce que l'oeuvre artistique dit d'explicite et comment elle échappe à son créateur. Et ce quelque chose qui échappe, il est de l'ordre de l'essentiel. C'est pour ça qu'à l'arrivée, il n'y a pas de différence entre LE GOÛT DE LA FARINE et un produit fictionnel qui atteint au même ordre.

**P.P.** Il n'y a pas de vérité sans forme, même s'il y a des formes sans vérité et des carafes vides. Mais la bonne bouteille ne doit rien à sa forme et c'est la bouteille qui doit au vin d'être considérée.

Je me bats pour faire valoir cette différence que tu prétends me refuser. Je ne dis pas que LE GOÛT DE LA FARINE n'est pas un film même si plusieurs prétendent qu'il n'est pas du cinéma. Et si certains ont dit et disent encore que POUR LA SUITE DU MONDE n'est pas du cinéma c'est qu'ils aperçoivent, violemment, une différence. C'est cette différence que je cherche à nommer. Sans trop y parvenir d'ailleurs si je me fie à tes réactions et à celles de tous ceux qui cherchent à me couvrir du chapeau, ou de la chapelle, de la fiction. Comme pour me rendre inoffensif alors que je le suis déjà au cube. Je ne menace pas l'industrie. Ni l'art. Pourquoi veut-on à tout prix me faire entrer dans ces chapelles? Car ce débat n'est pas nouveau de vouloir me faire nager dans l'eau bénite où je me débats de tous mes diables.

Ma démarche, faut-il encore le dire, a une histoire. J'ai appris à vivre en lisant. Je l'ai d'ailleurs souvent répété. Mais la vie qui m'intéressait, celle de l'Île-aux-Coudres, celle des pocailles de Maniwaki, n'était pas dans les livres. Personne n'avait écrit la vie de ceux qui apprennent à vivre en vivant, comme Léopold Tremblay. Et même le Menaud de Savard ne parlait que la langue de Savard, un homme des livres comme moi. Alors? Alors ayant à faire face à la difficulté de dire le fleuve avec les amandiers et la lavande des écritures et de la fiction j'ai voulu sortir de l'écriture et refaire mes humanités. Des humanités de chair et de sang. Et je n'ai pas l'impression d'avoir perdu au change. Je ne suis pas, certes, un producteur de spectacles. Je m'intéresse

plutôt à mettre en archives une mémoire qui n'avait pour se perpétuer que la parole fragile et la mémoire oubliuse, d'autant plus que cette mémoire était occupée par le spectacle made in USA, made in France, made in partout ailleurs. Et même quand la fiction naît sur notre territoire elle n'arrive pas toujours à échapper à l'écriture homérique (Savard) ou au western (RED de Carle) ou aux romantiques allemands ou à la modernité ou au formalisme etc... C'est ainsi que la fiction est devenue pour ainsi dire mon ennemi privilégié.

**R.A.** Mais est-ce que ce n'est pas parce que tu nommes fiction une certaine fiction...

**P.P.** Peut-être bien. Mais toute fiction participe au sacré. À l'imaginaire et à ses vénération. À l'adoration. À l'idolâtrie. À la messe. Et je prétends libérer l'homme de l'imaginaire. Et pas seulement l'homme québécois. L'imaginaire a toujours existé. Il n'a jamais pris autant de place. Il n'est jamais devenu une marchandise. Un empire sur les âmes. Chacun possède son imaginaire. Il y a un imaginaire des collectivités. Tout cela est en train de s'évanouir, de disparaître, de s'écrouler sous le poids de l'imaginaire des multinationales. Et les cinéastes sans trop s'en rendre compte deviennent les mercenaires d'un imaginaire rentable.

**R.A.** L'important, c'est l'imaginaire qu'on interpelle chez le spectateur. Comme pour le grand roman, comme pour la peinture, tes films sont là, et celui qui est devant cela fait fonctionner son imaginaire. Mais c'est parce que tes films ont cette vertu et cette force-là...

**P.P.** Peut-être bien qu'on s'est raconté beaucoup d'histoires avec sa sainteté l'imaginaire qui interpelle le spectateur. Souvent je me dis que celui qui a inventé le plus beau conte d'enfants c'est celui qui a proposé une partie (vous appelez ça un match) de hockey ou de football. Le spectateur aime la surprise, l'angoisse. Il veut savoir ce qui va arriver au cavalier qui monte un cheval blanc, à Guy Lafleur, à Yannick Noah, à ses héros. En sport comme en cinéma c'est ça qui interpelle le spectateur. Il espère une satisfaction. Une fin heureuse. Je ne dis pas qu'il n'y a pas autre chose. Mais c'est le moteur principal. Et je suis porté à refuser cette forme d'imaginaire qui me propose de croire aux malheurs du héros pour savourer sa victoire. Ma victoire. Je n'ai plus mon âme d'enfant et cette mécanique de la fiction (bonne ou mauvaise) n'arrive plus à me satisfaire. Ma victoire est ailleurs et c'est ce que je voudrais nommer.

Au contraire je m'intéresse non pas à conquérir l'homme, à le séduire, à l'interpeller, mais à le libérer de ses modèles, de ses saints, de ses idoles. En le proposant à lui-même. Peut-être est-ce mon propre imaginaire que j'essaie de retrouver par ce truchement. Un imaginaire! Pourquoi faut-il à tout prix parler ici d'imaginaire. Encore une fois je propose de me choisir au lieu d'être choisi. D'être élu, de devenir la clientèle d'un imaginaire. Car l'imaginaire c'est aussi la fuite. Et je n'ai pas à faire l'éloge de la fuite qui me dépouille de mes derniers vestiges. Et surtout de la capacité de me dire, de me parler, de me recommencer au premier arbre, de me prendre pour moi-même. L'imaginaire me propose toujours de me prendre pour un autre. Comme l'idéologie d'ailleurs. Et comme la religion. Je ne prétends pas remplacer ni le cinéma, ni la religion, ni l'idéocratie. Mais seulement ouvrir ce mince créneau pour voir venir le réel, pour fraterniser avec le vécu des vivants. Qui n'ont rien à voir avec l'imaginaire. Comme les pocailles n'ont rien à voir avec MENAUD ou EASY RIDER. Et d'une certaine manière tous les peuples sont colonisés par la magie des mages. Et celui qui se prétend artiste n'est peut-être jamais qu'un mage. Bien sûr les hommes préfèrent la magie. Mais est-ce une raison pour ne pas leur offrir autre chose? Bien sûr c'est la raison de l'argent... et pour cause. La magie rapporte. La connaissance ne paie pas. Et la magie a toujours été un instrument de domination. Qu'on le veuille ou non. Consciemment ou pas. Du pain et des jeux! Tous les empires sont fondés sur ce postulat. Toutes les libérations sur le sentiment d'avoir été dupé par les Princes de ce monde. Or les Princes de notre temps ce sont les vedettes du sport et du cinéma. Les rois sont les producteurs. Et la France élitiste, hiérarchique, aristocratique qui s'est façonnée à partir de la Renaissance, c'est la fin du Moyen-Âge, d'une certaine popularité réduite à la clandestinité. N'avait audience que l'académisme. Je me méfie des artistes. Ils écrivent tous et chacun leur épître au roi. Parce qu'ils se nourrissent des miettes qui tombent de la table des riches. Et plus ils veulent réussir, plus ils doivent complaire! À partir du moment où la monarchie s'est mise à faire du tourisme culturel, empruntant le costume grec ou latin, elle a opéré sur la langue et la culture française une action criminelle qui les a castrées, l'une et l'autre, de leur popularité, du goût ou plutôt du droit d'inventer des mots en sorte que les ornithologues étudient les ornis qui n'existent pas dans la langue française... etc. En somme la monarchie a folklorisé la France, en la méprisant. Et on pourrait dire qu'elle a empêché la naissance d'une épopée populaire comme le western aux Etats-Unis encore que le western... Elle a imposé une architecture et une culture et une langue tantôt grecque, tantôt latine, à un peuple qui n'était ni l'un ni l'autre et dont la mythologie en valait bien une autre. Comment remettre aux Français leur langue, leur mythologie, leur verdeur? C'est une question que

les artistes ne se posent guère. Car ils savent que les petites gens sont éblouis par la royauté. Et ils cherchent à éblouir, à séduire. Non à libérer. C'est la question que je me pose. Peut-être parce que je suis un peuple sans roi.

**R.A.** La rencontre avec le cinéma québécois, pour certains Français, a représenté aussi une rencontre avec le français d'avant Malherbe. La codification de la langue correspond d'abord au fait qu'il y avait un État français. La France est un des plus vieux pays où il y ait eu un État. Jean-Pierre Peter, à l'époque où nous travaillions ensemble sur un sujet qui puisait dans l'histoire des médecins à l'époque des lumières, nous rappelait que, au temps de Philippe le Bel, le roi qui a pris leur argent aux Templiers, à une époque où il fallait 28 jours pour traverser la France à cheval, les gendarmes sont entrés le même jour, à la même heure, dans tous les établissements templiers du royaume. Cela signifie qu'en France, au XIIe siècle, il y avait déjà un appareil d'État. Cette police de la langue, et le "flicage" de l'imaginaire qu'elle induit — qui se poursuit aujourd'hui sous d'autres formes —, elle est liée au fait que nous sommes une civilisation urbaine. En France, il y a une fascination pour le monde paysan, et il y a tout un cinéma qui s'est développé sur le monde paysan. Il remonte d'ailleurs à toute une tradition de la bergerie, qui passe aussi par l'invention du folklore au XIXe siècle, le retour à la terre de Pétain, les résidences secondaires, les écoles, etc. Tout cela renvoie à un rapport d'horreur et de fascination des urbains pour le monde rural, pour des hommes qui fabriquent la nourriture, et qui ont un rapport essentiel avec la nature, les étoiles, le temps, la durée, qui ont un vrai corps. C'est une relation complètement pourrie, avec, à l'avers, le paysan glorifié, mythifié, et, à l'envers, le paysan rabaisé, l'être fruste, sale, retors et sournois... Il me semble que cela renvoie à une perte de relation avec la nature dans la civilisation urbaine: l'espace y est policé (comme une langue), organisé, mesuré, contrôlé; d'une part, il est valeur foncière et, de l'autre, il devient mythique, nostalgie du rapport au cosmos. Tu es aussi, d'une certaine manière, un citadin qui filme le monde paysan. Le jour où, en France, les paysans feront des films, ils vont inventer leurs propres histoires et les formes pour les raconter, et je ne pense pas qu'elles seront semblables à celles que les citadins racontent sur eux.

Les paysans vont peut-être faire des "documentaires" sur la ville, interroger, faire parler et filmer les citadins, et ce sera très intéressant de voir comment ils nous regardent.

**P.P.** Bon. Je note que nous sommes quand même un peu d'accord sur certaines petites choses. Tu conviens que la fascination pour le monde paysan, en France, relève plus ou moins de la notion de bon sauvage qui fait aussi ses ravages en Amérique. C'est la bergerie de Marie-Antoinette, le folklore revu par Saint-Saëns, le retour à la terre de Pétain qui n'est pas plus simpliste que celui de la contre-culture, les résidences secondaires pour faire laboureur, la plaisance pour se prendre pour un marin, et enfin les écoles qui se prennent pour des bébés-phoques et n'en meurent pas... Je voudrais éviter ce piège. Mais comme je ne suis pas paysan dans la mesure où j'ai appris à vivre en lisant et que je me méfie de cette partie de moi-même qui me chapeaute, j'ai essayé de ne pas faire du cinéma paysan mais de leur donner la parole aux paysans. J'ai essayé de ne pas imaginer le paysan mais de le regarder et de l'écouter.

Ceci dit je me sens prisonnier de ce mot paysan de la langue française qui a réussi à faire de ce mot, merveilleux comme le mot sauvage, une insulte. Le paysan c'est l'habitant d'un pays dans le sens ancien du mot, dans le sens natal, comme le sauvage est l'habitant des forêts, comme le bourgeois est celui qui vit dans un bourg: et peut-être faudrait-il appeler faubourgeois celui qui habite un faubourg. Il faut retrouver le sens premier des mots pour ne pas en être la victime. Mais le mot paysan n'existe pas chez nous. Et il restreint d'ailleurs mon propos. Le marin, le bûcheron, le débardeur (que vous appelez docker) sont-ils des paysans? En tout état de cause je préfère parler des hommes sans les catégoriser. Car je ressens l'homme des villes proche parent de l'homme des labours. Et il me préoccupe de la même manière. Et c'est en lui donnant la parole au lieu d'écrire une bergerie que je le connaîtrai et l'exprimerai le mieux, il me semble. À tout le moins est-il valable qu'on l'écoute enfin sans mage-médiateur.

**R.A.** J'allais y venir. Tu penses que toi-même tu es autre, que ce que tu inventes ne vaut pas ce que vont inventer les autres. Tu te sens différent d'eux ou tu n'assumes pas ton imaginaire parce que tu penses que le tien est moins bon que le leur.

**P.P.** Peut-être pas. Mais je sais que l'un ne rend pas compte de l'autre. Tu l'as dit toi-même. L'artiste même inconsciemment s'exprime lui-même. Et si je ne voulais pas m'exprimer même par le truchement de personnages nés de mon imaginaire. Si je voulais éviter cette médiation falsificatrice. Si je me refusais de donner la parole à Menaud pour entendre Menaud lui-même. Et comme de toute manière mon imaginaire est infirme, falsifié par l'écriture, aliéné par des humanités classiques, royalistes et gréco-latines, pourquoi ne pas refaire mes humanités à même leur humanité?

R.A. Tu te sens trop cultivé pour parler, toi. Mais je sens bien que lorsque tu fais parler les autres, c'est toi aussi qui parles. Tu leur fais dire ce que tu dirais, il me semble, si tu faisais du cinéma de fiction, que tu rejettes, mais je crois que cela revient au même.

P.P. Tu me soupçonnes de parler à travers des personnages qui seraient mes truchements. Je ne peux rien contre ce soupçon. Je plaide non coupable. Rien de plus.

*Quelqu'un, à ce moment-là, parle de la capacité du direct de plonger dans l'événement, de se laisser porter par lui. Pourquoi René Allio, dans L'HEURE EXQUISE, n'est-il pas allé au bout des possibilités du direct?*

R.A. Qu'est-ce que cela veut dire "aller au bout des possibilités du direct"? Comme si le "direct", ou quelque parti pris que ce soit, avait des vertus en soi! J'ai le sentiment, en tout cas, d'être allé au bout de ce que je cherchais: assumer, une bonne fois, de dire "je", mon regard, ma parole et ma subjectivité, en revendiquant qu'elles ne sont pas moins un "document" que le regard, la parole et la subjectivité de quelqu'un que j'interviewerais! L'HEURE EXQUISE ne visait en rien un flirt avec le cinéma direct, je crois que c'est plus ambitieux qu'un propos de cette sorte. J'en avais un peu assez de voir que plusieurs pensaient que si je parlais des "pauvres" c'était pour des raisons idéologiques, intellectuelles, parce que je serais un peu "bourgeois" sur les bords, raffiné, et que ce serait avec une sorte de culpabilité exigeante que j'aurais pris leur parti, comme tant de descendants des classes aisées autour de 68. Alors j'ai voulu rappeler que si je parle d'eux, c'est parce que mes oncles, mes tantes, mon père, ma mère, mon grand-père en sont, et j'ai voulu le redire. Cette histoire qui avait l'air inventée dans PIERRE ET PAUL, le trou où le père de Pierre, en bas de la traverse, cachait un chiffon pour cirer ses souliers pour aller prendre le tramway, c'était en réalité le trou où mon propre père cachait un chiffon quand il allait au tramway pour cirer ses souliers en bas de cette traverse. C'était pour revendiquer que la différence entre réalité et fiction c'est une fausse différence. Quand je revois PIERRE ET PAUL, je regrette de ne pas être resté longtemps sur ce plan que j'ai coupé au montage parce que j'avais peur d'ennuyer les gens en leur montrant ce trou "où il y avait un chiffon où un jour — mon père —, quand il avait dix-sept ans, qu'il était beau et coquet, qu'il allait voir ma mère, allait prendre un tramway qui ne passe plus, descendait une traverse poussiéreuse qui est maintenant goudronnée, mais que le trou est toujours là, que la ville se transforme et qu'il est encore là". Si je peux trouver encore le prétexte de refilmer ce trou, je reviendrai le filmer et toutes les interprétations psychanalytiques que l'on pourrait, autour de ça, développer, me sont parfaitement égales.

J'ai fait L'HEURE EXQUISE pour dire ça. J'avais fait RETOUR À MARSEILLE et on me renvoyait toujours à mon "vouloir-dire de gauche". Je voulais dire: je fais des films parce que je suis comme les personnages que je décris, que j'ai ce même rapport qu'ils avaient avec l'institué, que je n'étais pas encore arrivé à reconquérir ma propre parole dans mes films (comme je trouve que Pierre l'a fait dans les siens, quoi qu'il en dise). Et aujourd'hui, je l'ai fait précisément avec ce film.

Et ce qui m'intéressait dans la démarche de Pierre c'était qu'il a atteint ce statut où l'on se donne, et où l'on vous donne, les moyens de faire ce que l'on veut faire (et si ça ne plaît pas à tout le monde, c'est ainsi, et on le fait tout de même). Alors, se pose ici la question du financement, de quels financeurs permettent ou tolèrent cette démarche et cette liberté. Ainsi, il y a au Canada l'O.N.F., qui vaut bien d'autres producteurs. La maîtrise de ses moyens de cinéaste, elle passe par celle des rapports à soi-même, mais aussi par celle des rapports à ceux-là.

Pour en finir avec le rapport au réel (et à tout ça) de L'HEURE EXQUISE, j'ai passé ma vie de cinéaste à raconter comment des personnages ordinaires arrivent à la frontière de l'interdit, la franchissent sans le savoir. Je l'ai fait longtemps en flirtant avec la parole de Brecht et son enseignement qui m'ont aliéné un long temps. Cela représente, dans mon parcours personnel, une dizaine d'années, mais c'est ainsi, j'y ai gagné des choses. J'ai fait donc L'HEURE EXQUISE pour dire aussi que ce qu'on invente, ça ne vaut pas moins que le document, que c'est un document. C'est dit dans le film, avec ma voix, sur un texte que j'ai écrit après avoir tourné, mais c'était dans le projet de dire que ce que l'on invente, ce que l'on imagine, comment on prend la réalité et on la transforme, c'est un témoignage sur la réalité qui vaut tous les documents réels. C'est un document au même titre que ce qu'on n'invente pas. C'est pourquoi j'ai mis dans L'HEURE EXQUISE la scène inventée de mon oncle Paul parce que dans ce film où je disais: voilà qui je suis, voilà d'où je viens, je voulais montrer aussi une de ces scènes mythiques de ma famille, qui induit plein d'inventions dans mes films. Ce que je voulais retrouver, et dont j'avais la nostalgie, c'était aussi ce décor qu'on occupe et cet espace dans lequel on fonctionne quand on arrive à faire les choses comme on veut, comme on en a envie, où on fait les choses avec une équipe

parce que, tous ensemble, on a décidé de les faire. Et en effet, et là, je donne raison à Pierre, qui a mis le doigt sur quelque chose de fort, c'est que, lorsqu'on travaille sur le cinéma de fiction, on est obligé de rendre des comptes avant même d'avoir commencé à tourner. Le scénario, c'est ça. C'est vrai que le vrai texte du cinéma s'écrit au tournage, parce que c'est un texte qui s'écrit avec des images, des sons, du temps. On est obligé de payer le tribut de l'écrit pour séduire, pour vendre, mais le projet qu'on a de tourner une fiction est tout autant un témoignage sur le réel qu'un projet de filmer vraiment le réel. Dans ces moments-là, le cinéaste il est comme un de tes personnages, et tu dois assumer que, comme personnage, tu ne vaux pas moins que l'un de ceux que tu vas interviewer, que ton propre imaginaire et ta propre parole valent bien les siens. Je suis d'origine pauvre, je n'ai pas fait l'université, j'assume que ma parole à moi vaut bien celle des personnages qu'en général on va interviewer parce qu'ils sont le peuple. J'en suis, j'en viens, et je connais sa parole, sa rouerie, sa culture, et j'estime que j'ai bien le droit de mettre mon imaginaire en jeu, parce que mon imaginaire, c'est le leur, même quand ils ne l'aiment pas!

**P.P.** D'accord. Mais est-ce qu'il n'y a pas une différence importante?

**R.A.** Attends. Je disais qu'entre ce moment où je me donne ce droit et le moment où je tourne le film, en effet, je me heurte au "pouvoir". C'est vrai qu'en route on perd des choses: quand tu fais un film, tu as sur le dos un sac de grains, il y a un petit trou, et tu ne sais pas combien de temps va durer le parcours, et ce qui va rester dans le sac à l'arrivée. Souvent, au bout de ce parcours, je me suis retrouvé avec le sac moins plein que je l'aurais voulu. C'est vrai que j'ai fait *LA VIEILLE DAME INDIGNE* dans de bonnes conditions, mais j'ai dû payer mon tribut à ce succès, parce que ce succès m'a terriblement compliqué la vie. On a toujours attendu de mes films autre chose que ce qu'ils disent en réalité. Ça a été une bataille d'une assez grande âpreté pour faire chacun de mes films.

Il y a un autre moment où j'ai connu cet accomplissement du désir de réaliser ce que l'on souhaitait, en toute complicité avec ceux qui travaillent avec nous, c'est lorsque j'ai tourné *PIERRE RIVIÈRE*, et ce n'est pas un hasard que *LA VIEILLE DAME INDIGNE* et *MOI, PIERRE RIVIÈRE* soient deux de mes meilleurs films. *RETOUR À MARSEILLE* s'est fait avec quelques conflits et j'ai aussi fait *L'HEURE EXQUISE* pour me donner joie et plaisir et la vraie maîtrise qui doit être celle d'un artiste, et pour régler quelques comptes avec ces conflits.

**P.P.** Quand je m'oppose à la fiction, je ne m'oppose pas à René Allio. Mais, d'après vous, quelle différence y aurait-il entre Marie Tremblay interprétée par Marie Tremblay et Marie Tremblay interprétée par Jane Fonda ou Simone Signoret ou je ne sais trop quelle comédienne, n'arrivant pas à camoufler son talent et sa présence de comédienne, sous le couvert de l'humble personnage de Marie en sorte que Marie n'existe plus que dans une représentation de Marie, comme la Vierge est dissimulée par la statue de la Vierge... et Jeanne d'Arc dépouillée par Dreyer de son identité au profit d'une falsification. Je ne dénie pas Dreyer. Je cherche Jeanne d'Arc. Il est trop tard me direz-vous. Faut-il attendre que Jeanne d'Arc soit morte et engloutie par la légende pour s'en préoccuper? Et ce faisant faut-il croire que je ferais la même chose



*LA VIEILLE DAME INDIGNE*: "Mais les acteurs, ce sont des instruments de l'imagination..." (R.A.)

que Dreyer? Je me permets d'en douter. Pour l'instant. Ayant deviné peut-être que la vie du vivant vaut bien la peine d'être vue, regardée, révélée. La peine d'être aimée. Plutôt que réincarnée dans des statues.

**R.A.** Mais les acteurs, ce sont des instruments de l'imagination, ce sont des formes, au même titre que les formes narratives.

**P.P.** Formes de l'artiste! Couleurs de l'artiste! Je veux bien quand il s'agit de Dreyer qui nous propose sa Jeanne d'Arc. D'ailleurs admirable si mon souvenir est bon. Mais la mémoire est souvent détournée par la réputation d'une oeuvre. La mémoire en arrive à se contenter de la légende. À abandonner la vie. Mais je vais poser le problème en termes différents pour essayer de me départager d'avec Dreyer. Ou d'avec Fellini plutôt. D'avec un constructeur de fiction qui investit son imaginaire dans des monstres et le contemple. Et se contemple. Je dirai que la fiction fait de l'astrologie. Tandis que je cherche à faire de l'astronomie. Il faut toujours revenir aux mêmes images. Brecht quand il raconte Galilée explique comment celui-ci ayant rapporté de Hollande une machination, une lunette, une lentille qui rapproche les objets, une sorte de téléobjectif en somme, la propose au Doge qui s'installe à sa fenêtre pour regarder les belles Vénitiennes sur les toits qui, en tenue de paradis, prennent le soleil. Le Doge de Venise qui était un marchand venait d'inventer le cinéma et Fellini dans LA DOLCE VITA quand il se promène en hélicoptère au-dessus de Rome pour surprendre les belles Romaines au soleil, ne fait faire aucun progrès à la notion fondamentale inventée par le Doge. Cependant le soir-même Galilée regarde la lune. Il donne à l'astronomie un instrument extraordinaire de connaissance. Un oeil plus puissant que l'oeil humain. Il prolonge l'intelligence et la vue humaine pour lui permettre de dépasser ses limites. À la mémoire humaine appliquée à la connaissance de l'homme je propose une mémoire électronique infaillible. C'est la noosphère. Bien sûr avec le même outil on peut regarder les bonnes femmes qui se déshabillent, on peut proposer des destins déchiffrés dans l'imaginaire des étoiles: on peut faire de l'astrologie. Et l'astrologie a toujours eu plus de succès que l'astronomie auprès des Doges et des populations.

Je n'accuse pas tous les films de fiction de reproduire ce schéma du Doge ou de Fellini. Mais ils participent tous plus ou moins à cette entreprise magique de proposer des destins incarnés par des idoles aux hommes spectateurs. La fiction a remplacé la religion et ses magies, et ses incarnations et ses transsubstantiations, et ses adulations. Je ne dis pas de la religion qu'elle n'est qu'opium. Mais je dis que les religions ont agi sur les foules avec les mêmes outils et de la même manière que le cinéma-cinéma. C'est pourquoi je veux faire autre chose. Pour voir. Pour regarder la lune. Au cas.

**R.A.** Je trouve que la différence posée entre Astrologie et Astronomie ressemble trop à l'opposition entre Art et Science, la seconde seule (qui a servi aux marxistes à dévaloriser la notion d'art) étant capable d'aboutir à des productions de l'esprit qui aient quelque valeur. Il me semble aussi que tu as tendance à considérer la fiction comme une seule catégorie de la fiction. Je ne vois pas pourquoi les contes auraient toutes les magnifiques vertus qu'on leur connaît et qu'au cinéma, ils les perdraient brusquement. Ils ne l'ont plus quand ils sont produits dans des conditions industrielles, dans des ap-



**LE RÈGNE DU JOUR:** "Quelle différence y aurait-il entre Marie Tremblay interprétée par Marie Tremblay et Marie Tremblay interprétée par je ne sais trop quelle comédienne" (P.P.)

pareils de production qui impliquent qu'il y a un pouvoir dominant qui falsifie les vraies vertus de la fiction, et encore, je n'en suis pas si sûr, quand je vois comment les productions anciennes d'Hollywood peuvent être relues aujourd'hui (bien sûr grâce, et à travers leurs qualités artistiques). La fiction, en tant que démarche, qui consiste à raconter des histoires qu'on invente, a autant de sens si c'est toi qui inventes que si celui qui invente est un personnage vrai que tu filmes.

**P.P.** Pas si sûr. Si l'Indien raconte une légende il se retrouve en état de légender. En flagrant délit de légender. Tandis que la légende proposée comme récit de ce qui est arrivé ne se départage pas du vécu. Elle se présente comme un vécu. Elle opère sur le spectateur un désir de s'identifier. Elle oublie ou plutôt omet de se proposer comme explication de l'univers. Elle se prétend univers.

Et qui plus est cette prétention en est à la vérité. Elle se vend comme une vérité. Et non pas comme une représentation. C'est la force du théâtre qui ne dissimule pas ses coulisses. Le cinéma se maquille en vécu. Le théâtre s'habille en théâtre. Il n'y a pas falsification. La légende reste la légende. Tandis que le cinéma comme la religion se propose comme la vie. Je suis la voie, la vérité, la vie. Et il est imité comme la vie. Et il est acheté comme la religion. Car, comme la religion, il n'existe que pour entretenir les mages dans l'esprit des évêques. Que quelque curé de campagne vive son cinéma autrement, sans pompes, ne change rien à l'église. Et il sera réprimandé par son évêque s'il ne réussit pas à obtenir qu'on lui verse le denier de Saint-Pierre. De même le cinéaste trop pur ne parvient pas toujours à éviter les foudres du producteur qui ne produit pas des films mais de l'argent sonnante.

**R.A.** Mais moi, malheureusement, mes films n'ont pas fait d'argent. Je ne devrais pas faire de film, il me faut en faire "quand même", et plus rarement.

**P.P.** Donc, tu n'es pas la fiction, tu es aussi marginalisé que moi.

**R.A.** Je te prends en flagrant délit d'employer le mot fiction pour autre chose. Je fais de la fiction.

**P.P.** Oui bien sûr. Comme le saint curé fait de la religion en dépit de l'église. Tu fais du cinéma en dépit des producteurs. Par ruse. S'il est une définition de l'artiste (le vrai) je dirais que c'est celui qui ruse avec le pouvoir pour s'en libérer. En cinéma je t'ai dit que je n'ai pas la foi. En religion j'aurais été autrefois iconoclaste. En cinéma je voudrais briser la statue. Je respecte tous ceux qui cherchent à libérer l'homme de la vénération. Mais l'artiste, hélas, adore l'adulation. Le succès le reconforte. Et le succès l'enrichit. Il risque d'être la première victime de sa ruse. Voilà pourquoi ta naïveté à l'égard de l'Art est sans borne. Ta ruse n'a pas réussi à t'anéantir. Tu n'a pas eu assez de succès pour ne croire qu'au succès. Ma ruse à moi c'est de refuser la fiction. À tort ou à raison. Mais je n'attends pas du succès qu'il me donne raison.

*Mais, dit une voix dans la salle, les films de Pierre Perrault n'existent que par la grâce de l'O.N.F. À cette exception près, comment faire des films qui ne soient pas souillés par l'argent?*

**P.P.** Je reconnais qu'il s'agit d'une situation privilégiée. Mais il faut, là aussi, savoir ruser. Partout. Même à l'O.N.F. À un autre niveau. Quand le politique intervient par exemple. Parce que l'homme tient aussi un discours politique parfois qui n'est pas celui du pouvoir. Il est facile de proposer la libération des Indiens car le pouvoir ne se sent pas menacé. Il est plus difficile d'écouter les Québécois parler de libération. Mais celui qui insiste et y tient peut y parvenir. Bien sûr il y a un prix à payer. Le silence des diffuseurs. Une certaine clandestinité. Mais la clandestinité n'est-elle pas le lieu des fermentations?

Mais il faut aussi savoir pourquoi l'O.N.F. existe. Il s'agit justement d'une tolérance. Le pouvoir de l'époque n'avait pas le pouvoir ou le courage de résister à l'envahisseur. Sans preuve je n'hésiterais pas à parler de collusion. Mais pour empêcher la grogne il a libéré ce petit créneau inoffensif et très doux du documentaire et de l'animation, laissant tout le territoire de la fiction et des salles au cinéma hollywoodien et au cinéma français. De sorte que tu te retrouves déguisé en colonisateur. LA VIEILLE DAME INDIGNE pouvait occuper à l'époque le territoire de l'âme québécoise sans compétition indigène. Avec les meilleures intentions du monde on n'échappe pas aux rapports de force. Jamais aucun de mes films québécois ne parviendra à rejoindre en France autant de spectateurs que tu en as eu au Québec. Et tu n'y es pour rien. Et pourtant coupable d'une certaine manière. En tout cas bénéficiaire.

Donc nous nous retrouvons sans le savoir marginalisés. Nous écrivons dans la marge. Mais, comme dit à peu près Henri Pichette, la marge est aussi dans la page.



Nous avons occupé le territoire abandonné. Le territoire documentaire. Parce qu'il était moins achalandé. Parce que notre cinéma était subventionné. Nous avons donc tiré profit d'une situation. D'autres cinéastes désiraient faire de la fiction. Ils ont utilisé l'O.N.F. comme tremplin. Toujours la ruse plus ou moins consciente. Je choisis de maintenir ma position. La fiction ne me tente pas. Et je désire la contourner. Même si notre cinéma de fiction en était arrivé à occuper une place raisonnable face au cinéma étranger je maintiendrais mes choix. Parce qu'il faut, à mon avis, se libérer de la fiction des autres, et aussi de la fiction tout court. Se libérer de la cathédrale électronique qui cherche à s'emparer de l'imaginaire comme tu dis, de l'immense territoire des loisirs en sorte qu'il ne reste plus une seconde à l'homme pour être lui-même. Et parce que le temps des uns c'est l'argent des autres.

J'utilise les armes du direct pour combattre Attila. Je suis battu d'avance. Et toi aussi. Parce que toi non plus tu n'es pas d'accord avec la marchandise de l'imaginaire. Mais tu nages dans les mêmes eaux. À contre-courant.

R.A. J'ai l'impression de mener la même bataille que toi sur un registre autre dans le sens où j'essaie de me servir d'histoires que j'invente. En même temps je veux que les histoires que j'invente s'enracinent dans la même terre où s'enracinent tes films et, à l'arrivée, ce que tu as fait, et ce à quoi je crois être en train de parvenir, que je rêve en tout cas de faire, ce sont des "objets filmiques" incontournables. Qu'ils soient ça. Que les systèmes de diffusion les contournent en les laissant de côté, c'est une chose... Je ne veux pas dire que, un jour, la postérité nous reconnaîtra, mais c'est une réalité qu'on est dans l'histoire, dans l'histoire des formes, et que ce qu'on fait, ça existe, même si l'on croit que ça tombe à la poubelle, ça n'y tombe pas vraiment. Il n'y a rien que la réalité des institutions ne refuse et ne repousse avec plus de force, d'inertie, d'entêtement, que des objets qui expriment une présence et une parole personnelle (dans toutes les sociétés, tous les régimes et toutes les idéologies), mais elles n'ont d'égaux que la force, l'entêtement et l'énergie avec lesquels nous continuons à les produire et à les inventer quand même. C'est pour cela qu'elles demeurent de toute façon.

Et puis, il ne faut pas oublier que si les "mauvaises fictions" envahissent nos écrans, il n'y a pas moins de mauvais "direct", pas moins de films stéréotypés, pas moins de cinéastes dans leur coin qui font des choses aussi inauthentiques dans leur genre que les "mauvaises fictions" dans le leur. Je crois qu'il faut se défier, dans tout cela, des points de vue puritains. Ce qui différencie les films, finalement, dans tous les registres et tous les modes de production, c'est la personne qui est là, dans le film, qui l'a fait dans le cinéma direct comme dans le cinéma hollywoodien. Le cinéma, c'est un mode d'expression que l'on pourrait, comme tous les autres arts, pratiquer de cent façons diverses. On pourrait faire des fictions de sept heures, des documentaires de quatre minutes, des séries avec des épisodes de deux minutes. Malheureusement, nous n'avons pas les moyens de le pratiquer ainsi. Si l'on vit le cinéma en artiste, en pensant à ses potentialités, avec le désir de les explorer, légitime, c'est un état de fait extrêmement frustrant. Mon rêve, à moi, n'est pas de choisir entre fiction et réalité, mais de pouvoir explorer toutes ces directions. Lorsque je pense à ce qui pourrait être fait au Centre Méditerranéen, c'est à ces sortes d'essais que je pense.

L'avantage du cinéma direct, documentaire, c'est que c'est le seul domaine où l'on n'est pas obligé d'écrire à l'avance pour avoir le financement. Ça fonctionne sur la présence d'une personne. Qu'est-ce qui prouve la présence d'un auteur dans ce cinéma-là? Si vous en réussissez un, vous donnez aux autres la preuve que vous êtes capables de faire ce type de cinéma. Quand vous avez réussi une fiction, vous avez seulement prouvé que vous êtes capable de faire **cette** fiction-là. Ce n'est pas un hasard, à cause des données dans lesquelles on trouve l'argent pour faire des films, que ce soient les cinéastes du réel qui sont le mieux en mesure d'exercer leur liberté. Parce que, dans leurs pratiques, il est posé qu'ils sont au-delà des conventions. Quand vous voulez réactualiser une histoire imaginée — pour ne pas dire fiction — avec acteurs, etc., vous avez des problèmes artistiques extrêmement ardues à résoudre. En plus, on a la loi des stéréotypes qui joue...

*Mais pourquoi Pierre Perrault, cinéaste du réel, ne parle-t-il jamais de lui dans ses films, alors que René Allio, cinéaste de fiction, revendique de parler de lui?*

P.P. Parce que je regarde la lune. Parce que, ayant un jour par hasard entrepris d'écouter et de regarder les hommes à travers cette mémoire fabuleuse, je reste séduit par l'entreprise. Après chaque film j'ai l'impression d'être au bout du chemin. De frôler l'impossible. Et je récidive inlassablement. Chaque fois me paraît la dernière. Chaque fois j'envisage une hypothèse de fiction. Chaque fois je me laisse séduire par une réalité, par des hommes, par une poésie, par une géographie autrement inaccessible il me semble. Et puis je n'ai pas envie de parler de mes états d'âme. Je me sens exclu de la littérature. Étranger à toute introspection. Et si je me pose des questions

c'est pour savoir mon rapport à l'autre. C'est pour me laisser approfondir par la densité de l'autre. Par des pans de silence que j'ai l'impression de tirer de l'oubli. Je suis un archéologue du présent. Je recueille ce qui ne laisse pas de trace. Cette fragile vibration que fait la pensée d'un homme qui parle sur la pierre dure des mémoires. Je rescapes le présent au lieu de l'imaginer. Je suis en quelque sorte devenu mon violon, mon outil. Je suis la caméra qui marche de Brault, la caméra qui parle de Gosselin, la caméra qui rit de Leclerc. Et avec leur consentement, avec leur complicité je mémorise des morceaux de l'instantané, des parcelles de vécu.

Peut-être ai-je été dépouillé de ma propre réalité par les Écritures. Il reste que parfois je me raconte dans un poème en parlant des autres. Je me raconte au pluriel. L'individu Perrault ne tient pas beaucoup de place. Et il ne le regrette pas. Je vis à travers les vies d'une collectivité outrageusement méprisée par les athlètes de la morosité, cet alibi de la lâcheté. Je reconnais l'importance de la forme dans l'écriture, qu'elle soit littéraire ou cinéante, mais je n'arrive pas à comprendre comment on peut devenir formaliste. La forme est un résultat de la vie. Elle n'existe pas par elle-même. C'est un vécu, une histoire, une géographie, une dramatique du réel qui devrait solliciter la forme. Je ne vois pas comment la forme en soi pourrait interpeller le créateur. Mais ce qui m'inquiète plus que la colonisation par la forme ou l'écriture des autres, c'est la colonisation par l'écriture elle-même. La déification de l'écriture et du cinéma. Le modèle proposé aux hommes toujours condamnés à choisir ses modèles parmi ceux qu'on lui propose. *Je crois qu'un homme peut toujours faire quelque chose de ce qu'on a fait de lui*, écrit quelque part Jean-Paul Sartre. Comme si l'homme plus que jamais était condamné à être modelé de l'extérieur. Et qu'il devait toujours se recommencer. Se libérer. Reprendre son âme. Puisqu'on le passe sous silence. Le fameux Siècle des Lumières n'a jamais parlé des hommes du XVIIe siècle. Ce siècle a produit des images princières. Un imaginaire princier. Et on a imposé une écriture et un langage à des gens qui avaient un langage et n'avaient pas d'écriture. Mais pour les civiliser on les a dépouillés. On les a policés. Ils se cherchent une âme, à faire quelque chose de ce qu'on a fait d'eux. Chaque époque produit des images royales, des images qui normalisent. C'est l'occupation du territoire de l'âme par un pouvoir. De plus en plus puissant d'ailleurs. Électronique. J'ai donc appris à vivre dans cet imaginaire. Mon âme était conditionnée par des siècles d'Académie française. Par l'écriture je devenais étranger à mon propre entourage. Supérieur. Je parlais moins jolai. Je cultivais mon accent pour passer inaperçu ailleurs! Mais par contre je n'arrivais pas à dire un fleuve de mon parentage. C'est alors que je me suis intercédé Alexis, et Grand-Louis et Léopold et Joachim et toute l'Île-aux-Coudres et petit à petit tout le Québec. Pour savoir qui j'étais en dehors de l'écriture. Privé d'images je me suis regardé dans la réalité. Et je me suis trouvé aimable. En sorte que pour me dire il me suffit de leur donner la parole. Puisqu'ils sont ma littérature.

J'irais jusqu'à dire que les jardins de Le Nôtre ont imposé à la France une image d'elle-même qui n'est pas la France. Les hommes ont peut-être besoin des mythes, moi je m'intéresse aux hommes. Je ne veux pas faire naître encore des mythes mais permettre aux hommes de naître à eux-mêmes, d'éviter les mythes, d'échapper aux modes, de contourner les Écritures. Je voudrais que les hommes s'écrivent eux-mêmes en se libérant des Écritures. Est-ce une chimère? Peut-être bien! C'est la mienne.

R.A. Mais le paysan que tu es pourrait parler.

P.P. Non, parce que j'ai été colonisé par le paysan que vous n'êtes pas, par Le Nôtre. J'ai appris à lire en lisant dans des livres qui obéissaient à la géométrie de Le Nôtre pour être élus à l'Académie de Richelieu.

R.A. Mais il y a dans la tradition deux types de paysans, celui qu'on déguise en paysan, et le vrai, à qui on marche sur la gueule. Je note tout de même que lorsque tu te réfères à la culture française, tu parles de la culture louisquatorzième, et qu'il y a eu ensuite des ruptures.

P.P. Il y a eu des ruptures mais on dirait qu'elles ont toutes été récupérées par le pouvoir. Une vieille tradition du pouvoir qui se reforme derrière les révolutions. Une aristocratie indémodable. Et de très haute qualité. Même ce film que j'aime beaucoup L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD me parle de château, de jardin. LA VIEILLE DAME INDIGNE et LE CHEVAL D'ORGUEIL sont l'exception qui confirme. Mais derrière eux se reforme le jardin. Paris-Match s'écroule devant les princesses et les comédiennes. Je veux bien. Mais je me sens exclu par cette vénération. En refusant le culte je n'exprime pas une vérité. Mais seulement mon sentiment. La France qui m'intéresse je ne la trouve guère ni dans les livres ni dans le cinéma. Je ne veux même pas dire que les faits s'accordent à ma perception. J'exprime seulement la sensation d'être exclu par tout ce beau monde. Sentiment paysan sans doute. Et que j'ai souvent ici à Montréal quand il m'arrive... mais cela m'arrive rarement!



UN ROYAUME VOUS ATTEND: "Mon rapport au cinéma est d'abord un rapport à l'histoire et un rapport à la vie" (P.P.)

G.M. Quand on s'insurge contre l'imaginaire des autres, il faut noter que l'imaginaire des autres est une dynamique pour n'importe quelle culture souveraine, qui s'appartient; il s'inscrit dans un réseau d'échanges des cultures. Pour le colonisé, ce n'est pas un enrichissement, c'est quelque chose qui l'atomise, qui l'empêche d'exister, puisque c'est un imaginaire qui l'investit. Il y a par ailleurs une ambiguïté par rapport à l'imaginaire français qui nous a investis, qui nous a tenus en tutelle pendant longtemps. C'était aussi un refuge, contre le nouveau colonisateur, celui de 1760. Il est arrivé un moment où cet imaginaire s'est retourné contre nous, nous a maintenus dans une dépendance plus longue qu'elle aurait dû. Ce qu'il faut comprendre dans cette éjection de l'imaginaire des autres, c'est qu'elle s'est constituée en trajectoire de la prise de conscience. C'est ce qu'il faut voir dans le cinéma de Pierre, dont les premiers films sont carrément un appel à la naissance d'un pays. C'est un cinéma de décolonisation. Il faut tenir compte de cette grille pour saisir toutes les ambitions politiques du cinéma de Pierre. Le colonisé, pour se reposséder, doit éjecter complètement l'autre, toutes les conduites qu'il a intériorisées de l'autre, et auxquelles il tend à s'identifier. Il doit même les éjecter de façon violente, sinon il ne se libérera jamais.

Il y a, en ce sens, une idée centrale dans l'oeuvre de Pierre, c'est l'idée de maîtrise. Si on ne fait pas son pain, si on ne fait pas son cidre, ce sont les autres qui le font. C'est la même chose quand on aborde la réalité humaine. Je crois qu'il y a aussi une maîtrise d'un métier et des formes, mais de formes qui ne sont pas leur objet. Si tu regardes la réalité autrement, comme le disait René Allio, forcément tu vas inventer de nouvelles formes pour la dire, sinon ça reviendra au même. Même si tu t'en défends, dans ton cinéma, comme dans ta poésie, tu crées de nouvelles formes. Chaque fois que je revois un de tes films, comme LE RÈGNE DU JOUR, je ressens la même émotion. Pourquoi? Parce que ce n'est pas un document historique, parce qu'il y a des formes qui portent cette émotion-là. Homère crée encore du sens pour nous, même si ce n'est pas le même que pour les Grecs, parce qu'il a créé des formes pour regarder le réel.



*POUR LA SUITE DU MONDE (1963)*



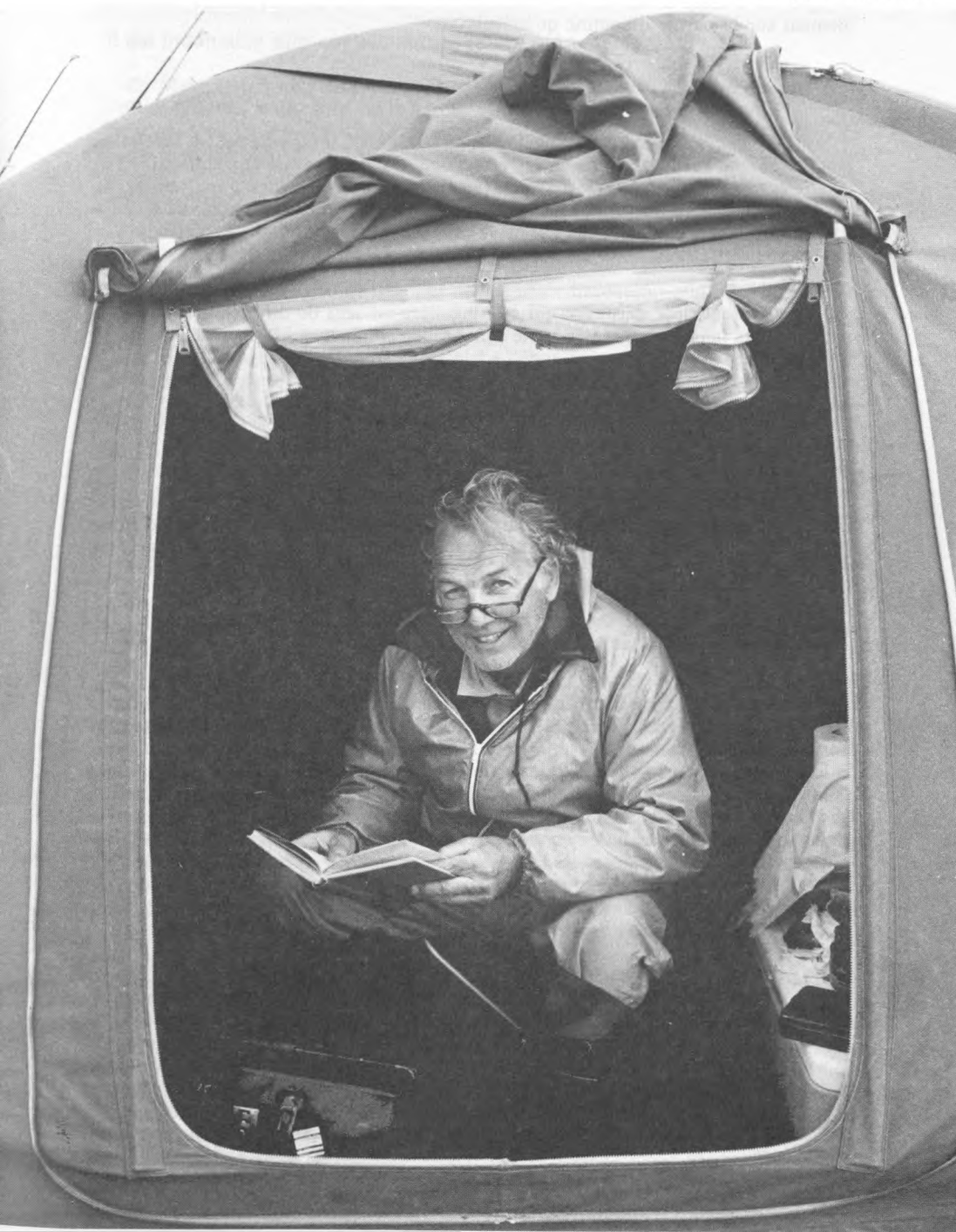
*L'ACADIE L'ACADIE (1971)*



*LA BÊTE LUMINEUSE (1982)*

# LE QUÉBEC ET PIERRE PERRAULT

*Perrault en repérage sur les bords du Saint-Laurent  
en juillet 1982 pour un film sur Jacques Cartier  
photo: Martin Leclerc*



---

# La quête du royaume: trois hommes, trois paroles, un langage

*Suzanne Trudel*

---

Le langage filmique peut-il être un guide de la réalité sociale, le reflet d'une certaine culture? Le cinéma direct, mis à l'honneur par Pierre Perrault, se penche-t-il véritablement sur la parole d'homme québécois?

Mon hypothèse est la suivante:

S'il y a en chaque Québécois "une quête du royaume", le cinéma peut-il révéler un langage unique qui surgirait de notre "être enfoui, caché, de notre être collectif?" J'ai écouté et regardé agir trois (3) personnages. Dans le fatras de leur comportement, de leurs discours, pour savoir si véritablement ils poursuivent cette quête, s'ils aboutissent à un langage unique, eux qui ne se connaissent pas et dont les problèmes quotidiens sont différents.

Ils actualisent, leur existence qui est singulière au sens de différente, peuvent-ils parvenir à un langage qui recrée la vie d'un groupe ethnique qui se cherche et se quête un royaume?

J'investigue donc ce style cinématographique singulier dans son organisation sémiotique pour en extirper sa spécificité.

J'explore donc 1) la **narrativité**, soit: ce que les personnages disent d'eux-mêmes, des événements de leur vie, 2) la **sémantique**, soit: le message final, structuré comme le fait filmique livré aux spectateurs, ce qui a justifié que je me suis interrogée sur l'énoncé le plus constant de Pierre Perrault. Ce sont ses propres commentaires:

"J'oeuvre dans l'inattendu, je ne fabrique ni les discours, ni les situations, je ne tire aucune conclusion. La réponse est à trouver".

Ce cinéma-là est donc autre chose qu'une machine à raconter des histoires, devenue tellement à la mode que son ampleur a fait basculer des films tels ceux dont on parle comme des îlots de marginalité, alors que le long métrage à fiction romanesque depuis si longtemps a trouvé la voie royale de l'expression filmique. Je me suis mise à penser le cinéma vécu comme fait social, ou fait de civilisation. Un fait qui conditionnerait à son tour l'évolution du film comme une réalité sémiologique, d'une façon indirecte mais qui serait efficace, un peu comme des événements de linguistique externe (conquêtes, colonisations, niveaux de langues) événements influençant le fonctionnement interne des moyens d'expression d'une communauté correspondant à un mode de pensée très spécifique. Cette expressivité cinématographique, peut-on la rechercher selon une méthode qui se rapprocherait de la linguistique?

Pierre Perrault dit: "Je suis au cinéma par la parole. Il est impossible qu'un homme n'ait rien à dire. Cela dépend de la question qu'on lui pose et de celui qui la pose. Et sa parole ne contient pas toutes les possibilités. C'est le cheminement radiophonique qui m'a conduit à la découverte de la parole vécue, qui ne se fabrique pas." Il a fréquenté le naturel avec le magnétophone. Ce naturel réentendu, réécouté, scruté, est devenu une mémoire vivante. Il la tire des bandelettes, fait des transcriptions quasi totales, tout le matériel sonore devient un système de consultation chronologique de sa

mémoire cinématographique et il réfléchit le son. Il l'apprécie, lui donne une valeur graphique en soulignant ce qui peut signifier davantage. Il note des rapprochements possibles, fréquente les paroles comme des êtres, soupèse leur poids, vérifie la signification, réfléchit au ralenti les événements et les paroles et découvre des dimensions invisibles. Ce que seule la **parole** peut communiquer, déceler, surprendre, amener à la conscience.

Je réfléchis sur un commentaire de Barthes dans *Degré Zéro*, qui parlant d'un personnage proustien, dit qu'il se condense dans l'opacité d'un langage singulier et que à ce niveau il s'intègre et s'ordonne dans sa situation historique (profession, classe, culture, fortune, hérédité, biologie). L'écrivain suivrait les langages réellement parlés comme des objets essentiels, pour épuiser le contenu de la société, l'écriture deviendrait l'acte lucide d'information de la parole réelle des hommes, comme s'il devait apprendre en le reproduisant le détail de la situation des hommes murés dans la langue de leur classe, de leur région, de leur profession, de leur hérédité et de leur histoire.

Si cela est vrai, la parole des hommes, des films de cinéma direct ne serait-elle pas l'indice d'un monde intérieur collectif? Le film étant la représentation d'événements et de discours réels, il doit pouvoir livrer des messages en fragments hétérogènes pour en venir à former une écriture complexe. Et si on les relie entre eux dans une seconde lecture par le montage, ces fragments peuvent-ils aboutir à un langage unique?

**Il est indéniable que ces témoignages ont été entendus et vus.**

C. Metz, il y a longtemps, a parlé d'une démarche qui peut se concevoir ainsi: l'**objet naturel**, le discours, ou la parole, serait un simple point de départ. L'analyser au propre, au figuré, isoler des éléments constitutifs, c'est le moment du découpage. C'est le **préparatif**, le vrai départ filmique, c'est la patiente reconstitution de l'objet initial, qui serait l'imaginaire du discours, l'intelligibilité de l'objet naturel, un mécanisme expressif, et pour ce mécanisme expressif le sens naturel des êtres dans leur globalité, sans signifiant distinct doit s'unir à la signification enfouie et délibérée, qui ne se conçoit par un acte organisatoire distinct, ce par quoi le sens est redistribué."

Signification pour signifier découpe des signifiés discontinus afin d'informer un sémantisme amorphe.

Achat du magnétophone, découverte! Le début de sa culture (au sens collectif)... Toute une littérature orale, écoutée 10, 20, 30 fois. Ces paroles pétrées, qui ont levé comme du pain, autant de révélations d'évidences invisibles au départ et qui malmènent la conscience.

Le cinéma dans sa technologie est soumis à l'évolution technologique et peut faire une chose, perfectionner l'impression de réalité et si cette réalité existe, la rendre encore plus visible.

Comment le cinéma signifie-t-il ses successions, ses hiatus temporels, la causalité, la proximité, l'éloignement spatial, questions majeures en sémiologie du cinéma? L'articulation filmique, c'est la dénotation elle-même, construite, organisée, codifiée, c'est l'intelligibilité filmique.

On peut penser que dans le langage cinématographique, c'est: 1) la littéralité du texte, 2) effets étant une autre couche de signification. C'est à ce niveau que joue le processus de création. Ici je dirais, une langue est parlée, les actants l'utilise mais livrer un langage cinématographique collectif, unique, jusqu'à un certain point, c'est l'**inventer**, je veux dire concevoir cela comme entreprise sémiologique, une recherche ouverte. Le langage filmique n'étant pas simple mais pas insurmontable, on pourrait envisager une pratique méthodologique qui étudierait les paroles comme des événements, ce qui ne donnerait pas lieu à une recherche scientifique mais des agencements, des schémas de phrases, des écritures parlées au sens barthien des "types de paroles" pour aboutir au sens à un langage filmique qui serait un langage unique à travers des personnages éloignés les uns des autres et qui livrerait ce langage comme une prise de conscience collective.

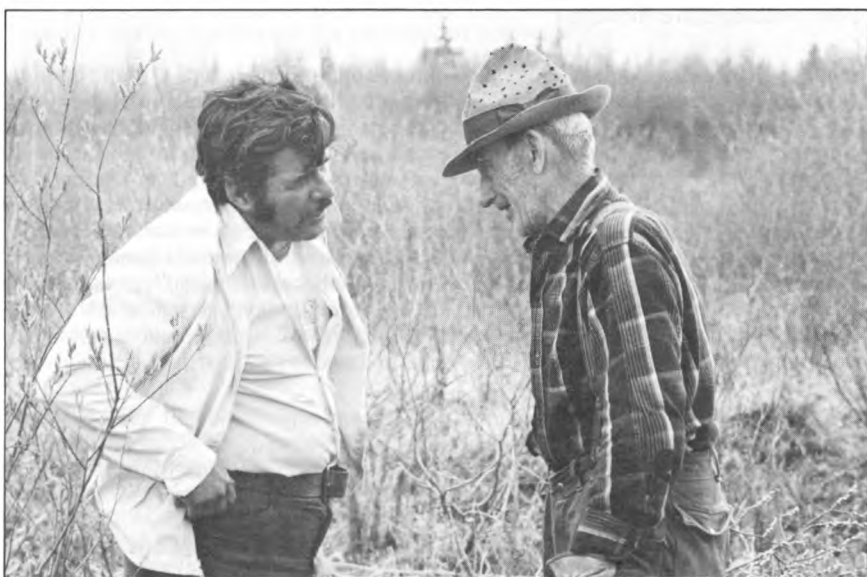
Ernst Cassirer, dans *La philosophie des formes symboliques*, dit que "le langage devient un des moyens fondamentaux de l'esprit, grâce auquel s'accomplit le progrès qui nous fait passer du monde des sensations à celui de l'intuition et de la représentation." Ce langage porte déjà un germe de travail intellectuel qui s'extériorise par la suite lors de la construction du concept comme un concept scientifique, comme unité logique d'une forme. C'est l'origine de cette fonction universelle de division et de liaison qui trouve son haut degré d'expression consciente dans les analyses et les synthèses de la pensée scientifique.



*Alexis Tremblay dans LE RÈGNE DU JOUR (1969)*



*Maurice Chailot dans UN PAYS SANS BON SENS! (1970)*



*Hauris Lalancette dans UN ROYAUME VOUS ATTEND (1976)*



Le film, présente des événements, des discours réels.

Le cinéaste, fait face à des éléments qui existent, signifient en dehors de lui; la facture livrée comme message, c'est la façon dont les messages des individus sont livrés les uns aux autres, segmentés, associés, dissociés, pour articuler le récit filmique. Son rôle ne peut ignorer, ni notre réaction, si on peut vérifier que la voix électronique a mené Perrault à écouter, vérifier, juxtaposer la parole et que par un instinct d'artiste créateur cette vérification lui révèle des éléments ignorés au départ lorsqu'il associe verbe et image et qu'il livre son analyse, nous entrons dans le sens de la réponse qui serait codée.

Si, quand on filme on donne l'impression de la réalité, pourquoi ne présenterait-on pas le monde réel avec plus de vérité que nature? Une sorte d'hyperréalisme pour présenter une image de cette réalité plus concentrée que nature même.

Pour expliquer cette hypothèse, je prends trois passages dans LE RÈGNE DU JOUR, dans UN PAYS SANS BON SENS! et dans UN ROYAUME VOUS ATTEND.

La mémoire enregistrée et filmée de ces trois paroles révèle trois visions:

Mythique — face à l'héritage ancestral  
Épique — face aux problèmes des hommes politiques  
Tragique — face au contexte ethnique.

Pour vous expliquer cette hypothèse, je choisis trois passages dans les films de Perrault où parlent et agissent,

Alexis Tremblay	dans	LE RÈGNE DU JOUR
Maurice Chaillot	dans	UN PAYS SANS BON SENS!
Hauris Lalancette	dans	UN ROYAUME VOUS ATTEND et GENS D'ABITIBI.

La mémoire enregistrée et filmée de ces paroles me révèle trois visions: Une vision mythique face à l'héritage ancestral (Alexis Tremblay), une vision épique face aux promesses des hommes politiques (Hauris Lalancette), une vision tragique (Maurice Chaillot) face au contexte ethnique qui le minimise dans sa langue.

Alexis Tremblay part pour la France avec sa femme Marie afin de relever la trace de ses ancêtres. Grâce à une archiviste, Madame Montagne, Alexis, pieusement, peut baiser le contrat de départ de Pierre Tremblay son ancêtre né près de La Rochelle et il parle à son fils Léopold lequel il force à baiser ce contrat. Il lui déclare que son règne est fini mais que le voyage de Léopold n'étant qu'en cours, il doit l'enseigner à ses enfants.

Il visite des cimetières de militaires en Normandie, lit les inscriptions "Mort pour la France" déclare "Ben! ils gardent des souvenirs, eux autres..." Un garde-chasse et sa femme racontent que les Allemands avaient découvert les activités du maquis et qu'il a été déporté à Buchenwald. Alexis dit: "Quand je r'garde madame... quelle inquiétude vous avez eue", elle répond: "J'étais française à 100%", Alexis s'exclame: "La parole belle!! ça c'est un mot de français — nous n'avons p'us d'sang français, on n'a pus..."

Il a une telle conscience ancestrale, la délinquante est tellement importante pour lui que dans une boutique à St-Malo il demande à un constructeur naval: "Ast'heure, vous avez pas aucun souvenir comme on peut dire par exemple, soit de la Grande Hermine ou de la Petite Hermine ou de l'Émérillon..."

Le marchand lui répond: "J'sais pas du tout comment c'était." Il est étonné, surpris, il ne saisit pas, il discute avec Marie de la nécessité de la mémoire du passé. "Si Jacques Cartier avait eu pensé seulement qu'à lui, il serait pas venu en Canada. Après moi, il y a du monde, tu transmets un peu de ce que toi... ton naturel, et..."

Cette conscience ancestrale est si grande qu'il monnaie l'achat d'une horloge grand-père et son argument pour faire baisser le prix c'est: "Concédez un peu, par rapport que mes ancêtres partent de la France!" Le film se termine sur le sang français à l'Ile-aux-Coudres.

"Avec tout ça, est-ce que les français vont revenir au Canada?" de demander la petite fille d'Alexis.

"Pour reprendre le Canada? C'est tout le temps des choses que l'bon Dieu peut per-

mettre, j'l'sais pas, j'l'souhaiterais ben, par exemple. On doit dire... que nous ne voulons pas chasser l'anglais, du moins, on désire avoir notre part... de lui répondre Alexis.”

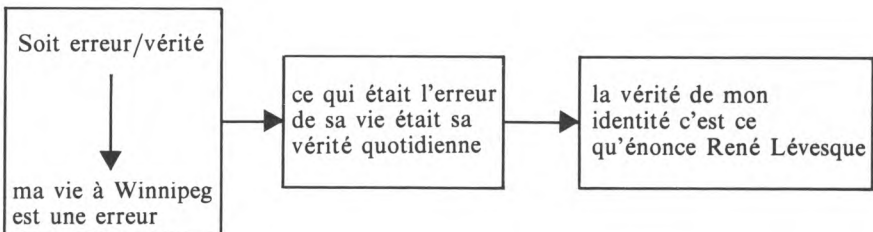
À partir de ce voyage au pays des ancêtres, au retour, à la toute fin du film, qui n'a pas de réponse, pas d'épilogue, “on désire avoir notre part...” l'épilogue demeure dans l'esprit des spectateurs.

À partir de cet énoncé, on peut supposer que le cinéma direct peut être lu et vu selon certains modèles utilisés pour des genres littéraires. Ce que j'ai fait avec UN PAYS SANS BON SENS lorsque Barthes<sup>1</sup> dit que lire est un travail de langage et lire c'est trouver des sens, et trouver des sens, c'est les nommer (les découvrir) c'est un travail inlassable une analyse toujours en progrès, qui porte sur un thème unique “la notion d'appartenance” du royaume ancestral. Si le rôle du cinéaste c'est de se porter à la défense de ce qui est, non seulement il doit avoir la mémoire de ce qui est, mais aussi il doit pouvoir articuler ce qu'il sent confusément au départ, “en continuant ce travail, ma conscience a augmenté, dit-il et mon identité aussi”, c'est peut-être ce travail de conscience qui l'a amené à UN PAYS SANS BON SENS.

Christian Metz dit “qu'il y a des régions du préconscient qui sont tenues à l'écart de la conscience”. Il importe donc de sortir dans l'analyse du niveau événementiel de la parole, pour scruter la proportion cognitive sous-jacente et chercher à tirer au clair l'organisation de la narration filmique.

Dans UN PAYS SANS BON SENS, le personnage qui d'une façon tragique recherche son royaume, son appartenance: c'est Maurice Chaillot.

Il est né dans l'Ouest de parents canadiens-français venus là pour être cultivateur et pour mieux vivre. Milieu catholique, paroisse canadienne-française, bref il était Canadien français dans un groupe de 7-9 ou 10% français et il déclare qu'il avait honte de sa mère lorsqu'elle lui parlait français dans l'autobus, qu'il avait l'impression qu'elle crachait sur lui, il lui disait de lui parler anglais dans l'autobus afin que personne ne se rende compte qu'il était Canadien français. Puis un jour, arrive René Lévesque à Winnipeg, alors que Chaillot y est professeur de lettres à l'université, il a le choc de sa vie et croit voir descendre le Messie... Malgré tout ce début d'éveil de conscience, il ne vient pas étudier au Québec, il part pour la France, où il croit pouvoir trouver son épanouissement. Il retrouve l'équipe de tournage à Paris par un hasard de mémoire de Perrault et lentement sa conscience grandit, et avec angoisse on le voit sur les quais à Paris qui explique à quel point il est divisé, il se cherche une appartenance. Si les gens me demandent: “D'où venez-vous”, je réponds: “Je suis du Québec même si je n'ai jamais vécu au Québec”. “Si je quitte Paris, je ne peux en rentrant à Winnipeg dire que c'est mon coin de monde, même les arbres me sont hostiles. Si je rentre, je rentre à Québec que je ne connais pas, d'ailleurs, parce que c'est la seule chose que j'ai” Chaillot a perdu son village, il a pris la fuite parce qu'il étouffait il s'est fait Parisien mais au pays des ancêtres, il s'est développé une conscience, une conscience de son peuple, il réalise que la fuite en France c'est le courage du faible. Découvrir la présence de René Lévesque à Winnipeg c'est comme le point de fixation de départ de son identité; Lévesque est le référent, ses dires deviennent la référence, soit le commencement de la mutation psychologique en profondeur de Chaillot. Ce pétrissage de l'âme de Chaillot l'implique à appréhender l'intérieur de ses comportements, à saisir le dessous de sa vie. Pour que son identité, sa recherche d'appartenance se démarque, il fallait une anomalie. La caméra devient analytique. Elle nous en fait montre. Comme un tourniquet qui saisit Chaillot.



(1) Je me suis servi de S/Z de Barthes et de sa codification pour faire une grille d'analyse à propos d'UN PAYS SANS BON SENS!

Le tourniquet de sa vie: ce sont les énoncés de Lévesque. En eux réside toute la vérité vécue de Chaillot. Loin de lui-même, dans cette phrase (comme une entité linguistique) il y a un sens qui dénoue le sens de ce que Chaillot vit. Il faut concevoir Chaillot divisé en deux sujets, en deux cultures, en deux langues, en deux espaces divisés, cette division de l'écoute de sa vie constitue en termes de communications: "Un bruit" qui rend sa vie risquée, incertaine. "Ce bruit" bascule dans le discours de Lévesque et est donné aux spectateurs pour qu'ils s'en nourrissent. C'est une contre-communication. Ce qu'ils consommaient avant c'était un défaut de communication. Un manque dans le message de Chaillot, ce que toute structuration édifie dans un message et lui donne un aliment nécessaire: c'est la contre-communication. Nous, les spectateurs, nous devenons les acolytes, non de Chaillot, mais du discours, parce que ce discours lui-même joue sur la division du monde. Ce discours nous fait saisir l'histoire de Chaillot parce qu'il fait état de l'aveuglement de la division de la vie Chaillot et il l'offre au spectateur comme une sorte de déchiffrement.

Chaillot pose tout le problème complexe du langage. "Le langage, dit Adam Schaff, crée la réalité du monde. Cette réalité est étroitement rattachée à la culture et donc le langage serait le reflet de la réalité."

Humboldt dit: "Que l'homme pense comme il parle, en second lieu, il parle comme il pense. Ceci veut dire que le langage influence le reflet qu'on se fait de la réalité qui elle est le reflet du comportement social d'une part, et que d'autre part le langage est le produit de ce reflet, le produit de la pratique sociale." Face à ce commentaire dans le film même, on rejoint par le langage filmique la difficulté de Chaillot, telle qu'exprimée par un avocat de Toronto, Carrik, qui dit: "The basis difficulty in Canada is the language problem." Comment avoir une vie basée sur deux langues, si en parlant anglais Chaillot ne s'isole pas de la réalité sociale qui est celle de l'anglophone, donc sa réalité de comportement en est une d'abdication face à sa communauté ethnique qui est sans droit précis, faisant de lui un être minimisé dans sa réalité sociale ethnique, mais s'il ne s'isole pas de son groupe social francophone, il s'isole en lui-même, puisque la réalité qui l'entoure quotidiennement n'a rien à voir avec la réalité sociale majoritaire anglophone. Ce qu'il exprime, c'est le produit du reflet social de sa vie quotidienne.

Si on revient à mon idée de départ, à savoir que l'attitude mythique d'Alexis peut se comparer à celle de Chaillot qui est tragique.

C'est comme si le tourniquet tournait en sens inverse, ou plutôt revenait sur lui-même.

La vérité d'Alexis c'était sa conscience du pays des ancêtres. Son erreur c'était de croire que son identité il la trouverait en France.	La vérité de son identité c'est sa vie vécue à l'Île-aux-Coudres et que cette identité à une terre il n'en retrouve pas la conscience en France.
<i>vérité/erreur</i>	<i>erreur/vérité</i>

Dans C'ÉTAIT UN QUÉBÉCOIS EN BRETAGNE, MADAME et dans UN ROYAUME VOUS ATTEND et GENS D'ABITIBI, Hauris Lalancette, c'est le cultivateur qui a grandi en Abitibi. Son père était arrivé dans les années trente, parti d'Acton Vale parce qu'un royaume les attendait. "J'ai marché l'Abitibi par la main avec mon père et Réal Caouette." Il était membre actif du crédit social. Il a acquis là sa formation politique et il s'est aperçu que le crédit social n'était plus crédible lorsque le P.Q. s'est formé et il s'est présenté comme candidat péquiste en 1970.

Il fait un voyage en Bretagne et comme Alexis, il est très étonné de l'ignorance des Bretons qui n'ont jamais entendu parler que certains Bretons ont quitté la Bretagne pour venir au Québec. Il vit dans la fierté d'être propriétaire, il ne peut comprendre qu'on travaille pour des seigneurs. Il essaie de confondre les Bretons sur notre climat, il veut étonner, "c'est formidable comme c'est frett..." on sent l'importance du père dans sa vie (parallèlement à Alexis, qui lui devenu vieux sent l'importance de la continuité. "Après moi il y a du monde, toi tu vas me continuer...") Hauris a cette même conscience: "Mon père a ouvert un pays avec huit enfants, pas de mère, dans la misère, mais le système a pas voulu qu'y soit récompensé. Trop pauvre pour mettre de la graisse dans les moyeux des roues. C'était pas si drôle que ça l'Abitibi. C'est pour ça que j'suis pas surpris qu'y on magané les femmes et les enfants. Y avait fait ac-

croire à nos pères qu'y avait un royaume qu'y attendait..." c'est un lutteur, il raconte une épopée, il a un style épique comme Alexis a le verbe mythique. Dans POUR LA SUITE DU MONDE il dit: "C'est la plus belle pêche qui peut se faire, on fait ça pour la suite du monde, la suite va se garder, nous autres on va s'en aller."

Hauris, conteur épique, s'exclame: "Il y a 25 ans de travail et de sacrifices sur la terre, mais j'ai marié une fille qui aimait la terre, je lui faisais accroire qu'on aurait un royaume mais on est encore dans l'espérance de vivre, mais à se pose des questions car, son père aussi il avait dit que le grenier du Québec c'était l'Abitibi, que la terre c'était notre royaume, mais on est un peuple intelligent mais malade en soi."

Il ajoute: "Il y a seulement la politique qui va finir par nous imposer une valeur qui est à nous autres, parce que d'après moi on était des esclaves car un vrai québécois c'est d'être certain que son patrimoine lui donne à manger, j'veux pus travailler pour la Domtar, j'parle pas de veaux d'or, j'parle de la liberté. Aie! On a cru au coton à la colonisation, on avait fait un évangile de la colonisation, amenez vos lunchs les petits gars, quand tu t'es fait dire ça à trente ans, j'pense pas que tu puisses être prêt à te vendre." On pense au discours d'Alexis qui dit qui croit que le Canadien français a pas été traité comme qu'y méritait, c'est lui qui a commencé à fonder le pays. Mais la France l'a négligé, mais les Canadiens français seraient heureux sous la France parce que les Français c'est pareil comme les ancêtres. Parallèlement on pense au tragique de la situation de Chaillot qui s'en va en France croyant y trouver son appartenance, mais qui se rattache aux phrases de René Lévesque à Winnipeg qui lui a dit qu'y avait de la place pour lui au Québec et qu'il pourrait s'assumer au Québec.

Et, de dire Chaillot, "Pour moi, c'est une véritable ivresse d'avoir goûté, d'avoir senti une identité qui est la mienne. Pour la première fois de ma vie, je découvrais des choses." Autrement dit, qu'un royaume l'attendait.

Hauris dans GENS D'ABITIBI parle de la même ivresse, du même rêve. "On a oublié notre bien fondamental, notre pays. On était pas nombreux, mais c'était de bon coeur." Les Abitibiens ont rêvé de construire quelque chose de beau, mais comme le système les aidait pas, y'ont eu les maladies des mines à la place, il sent et dit la même chose que Chaillot. Son royaume n'est pas à lui comme Chaillot dit que Winnipeg lui est hostile parce qu'il ne peut pas vivre en français donc ne se sent pas chez-lui.

Si on se met à réfléchir sur le sens de l'image, on peut référer à ce que dit Yves Lacroix. Il dit que le "montage est une lecture du réel" et Perrault dit que cette lecture devient une écriture à partir du moment où il se préoccupe de fournir au spectateur les outils de perception pour qu'il puisse pénétrer à l'intérieur le plus profondément possible de la matière vécue qui est en jeu, le montage décante. Il consiste à découvrir un certain ordre qui permet aux éléments de s'éclairer les uns les autres, c'est une façon de communiquer. C'est pourquoi le cinéma est une organisation du réel en vue d'une lecture éventuelle qui exige des monteurs une attitude d'esprit, un degré de participation qui sont de l'ordre de la création et d'une création non pas fictive mais vécue; et je ne m'étonne plus que les monteurs des films se lient d'amitié avec le contenu comme s'ils avaient vécu le tournage. Le tournage demeure un aspect accidentel de notre participation au vécu: monter c'est revivre comme tourner c'est vivre.

Le film par définition est un système composé d'éléments strictement filmiques et d'éléments non spécifiques à ce langage cinématographique telle la parole des actants dont l'organisation évidemment se manifeste au montage tout comme l'image filmique.

Je définis le montage par "organisation des éléments au sein d'une séquence." Avant le montage, les relations entre éléments sont hétérogènes. Un plan de séquence deviendrait l'équivalent d'un énoncé linguistique comme premier niveau, de là, nous irons vers un deuxième niveau qui dépassera la surface de l'image et établira une relation entre la simultanéité de l'événement filmé et le déroulement du contenu filmique.

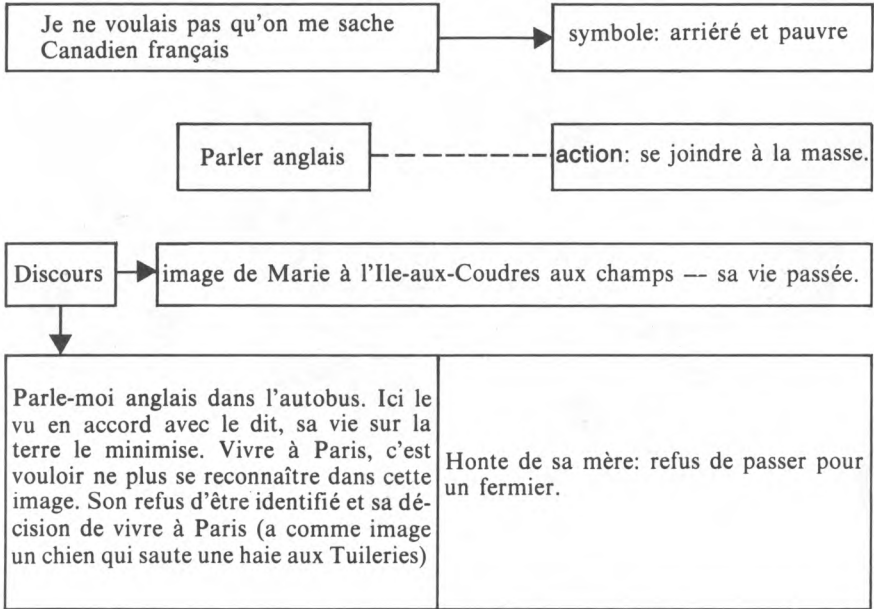
L'univers visuel décrit, à ses messages inscrits dans les énoncés ou dans la contradiction des énoncés et ceci nous permettra d'instituer l'image comme une valeur objective.

**Exemple:** La crise de Chaillot en est un modèle. En énonçant misère, honte, départ, donc le dénouement de sa crise, le lisible devient une vérité historique. Son camarade de chambre donne la lexie qui surmonte le récit Chaillot, "speak white" (sens herméneutique équivoque pour des étrangers) lui qui connaît l'expression, a le désir de fuir, car cette expression l'installe sur le tremplin de la médiocrité canadienne française, vue par les autres habitants de la ville parlant une autre langue. Dans

l'Ouest, son père cultive la terre pour mieux vivre (sème — richesse). Il laisse miroiter la décision paternelle comme une décision pour fuir la misère.

L'image d'une ferme surgit, elle devient un énoncé linguistique précis:

C'est son enfance, la ferme, la neige, le fermier canadien-français catholique, 7 à 10% de Canadiens français catholiques dans l'Ouest. Ce pourcentage qu'il énonce laisse miroiter ce qu'il énonce: "on est influencé par ce que le milieu pense de nous. Peu nombreux, noyés dans la majorité enfouie sous "speak white", il reçoit la blessure au coeur, elle va perdurer. Cette blessure il l'exprime: J'avais honte de ma mère / j'étais découvert, on connaissait mon identité.



Il saute par-dessus le Québec. Pour vivre à Paris car il a la connaissance de la puissance de l'anglais sur sa propre culture.

Parler français: "c'était assumer ce qu'était un Canadien français pour un anglophone: un arriéré." Cet agir de Chaillot, cet agir tragique a une valeur de comportement parallèle à la valeur symbolique et mythique d'Alexis lorsqu'au champ comme fermier à l'Ile-aux-Coudres, il dit: "les Canadiens français seraient heureux sous la France". Il ne refuse pas son île mais son rêve, le rêve du pays ancestral, son désir que la France revienne prendre le Canada... C'est la mère patrie, le synonyme du refuge comme c'est le milieu nécessaire à Chaillot (du moins il le croit).

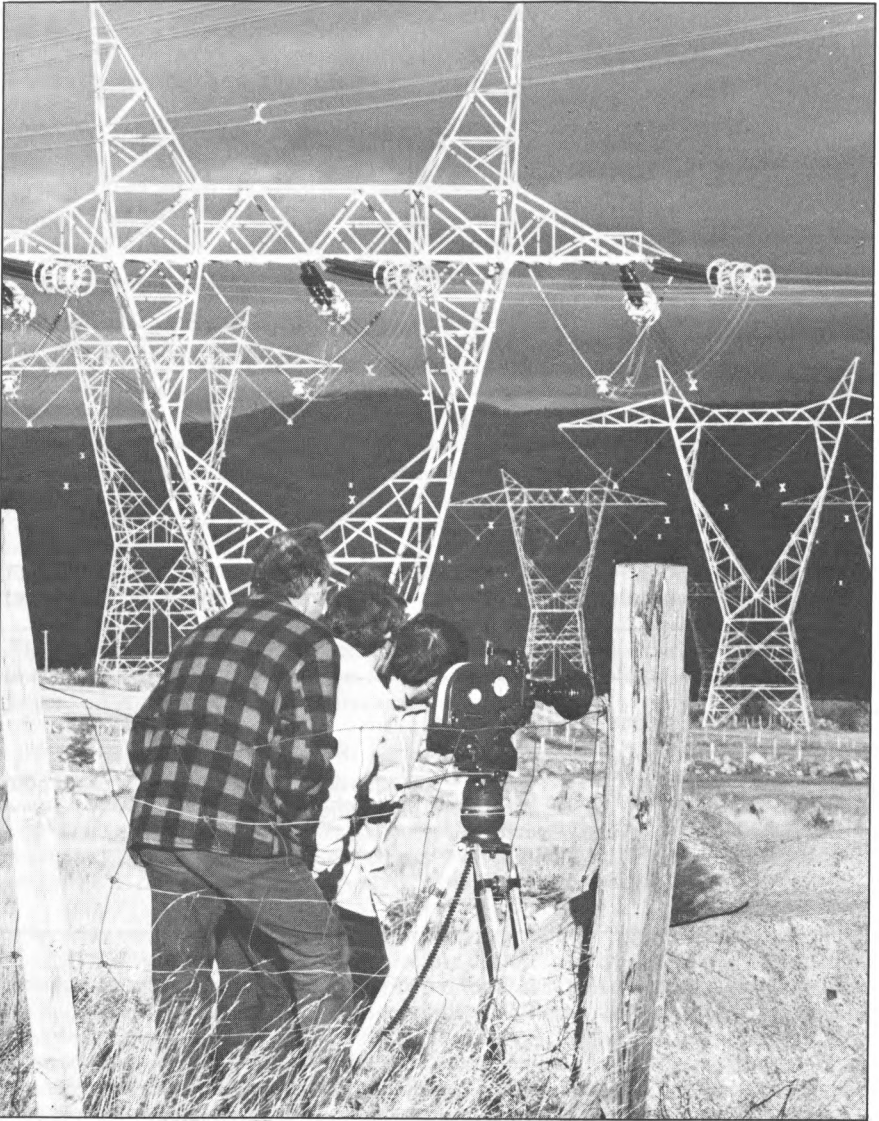
Parallèlement Hauris s'est fait offrir un royaume, il en connaît la misère, l'image montre un vieillard qui a une hache à la main, arrache des petits arbres, des roches de sur sa terre, il fuit ce mirage et par la politique il vit son épopée et lutte contre le système qui a fait de lui "un esclave".

En conclusion, je dirais avec Cassirer que: "le langage est le créateur de l'image du monde situé dans la conscience". Pour faire l'expérience de la quotidienneté, on doit pouvoir rendre compte des liens qui existent entre la parole exprimée et ce que l'image nous livre. Cette réalité, Perrault l'a perçue dans la parole écoutée, cette réalité est intensifiée par l'image qui a les codes du discours, par moments elle est claire, tous peuvent la saisir, par moments, le symbolisme l'obscurcit. Ex.: (des caribous à la file indienne comme symbole de soumission).

Ainsi sur l'Ile-aux-Coudres face aux commentaires de Chaillot représente la même misère.

Pour symboliser la misère vécue par Chaillot, Hauris qui explique sa vie et parle du royaume promis et veut construire un pays. Il parle devant une salle vide, c'est le symbole de la misère qu'a tout un peuple à construire un pays.

Si ce cinéma direct est un genre particulier, j'affirme qu'il est reconstruit par le cinéaste mais le plus objectivement possible et qu'il nous livre une certaine vision du monde. (le texte fait image l'image fait le texte!)



*UN PAYS SANS BON SENS! : du caillou au pylône ou perspectives d'épanouissement des souris québécoises dans le contexte écologique actuel*

En conclusion, je veux dire que le mythe d'Alexis, mythe au sens anthropologique, décrit par Guy Gauthier, "où l'on se remémore au commencement qui n'a pas forcément existé," comme Québécoise, plusieurs parmi nous l'ont vécu et le vivent encore, que la situation tragique de Chaillot, ceux qui parmi nous ont vécu dans des villages français ont vécu le drame Chaillot lorsqu'ils sont venus vivre à Montréal puisque le signe de réussite était de se fondre à l'élément anglophone donc de ne plus avoir d'identité propre, et que l'épopée de l'Abitibi, bien des colons l'ont vécue. Cette quête du royaume, nos colons du Témiscouata la cherchait aussi avec avidité dans les promesses des hommes politiques qui fascinaient leur imaginaire. Il m'aura fallu du temps pour faire à travers les films de Perrault la lecture du langage unique de ma collectivité: ce cinéma est construit à même l'imaginaire du discours collectif de plusieurs d'entre nous, je le regarde ce cinéma comme un essai quasi scientifique construit le plus objectivement possible en passant par la perception créatrice du cinéaste et il me livre cet amour sans bon sens, de la terre de ses aïeux.

Cet amour qui a cessé d'être innocent peut-être que le jour viendra où les cinéphiles le liront comme un film scientifique révélant une grande partie d'un langage unique de notre collectivité.

---

# L'ombre d'un doute ou: l'effet-Perrault dans le cinéma direct québécois

*Jean-Daniel Lafond*

---

“Noise, intermittence et turbulence, querelle et bruit, cette noise marine est la rumeur originaire, elle est la haine originelle. Nous l’entendons en haute mer”  
(Michel Serres, *Genèse*, Seuil, Paris 1982, p. 33)

Dès ses origines, le cinéma direct québécois s’oppose aux deux grandes fictions dominantes sur les écrans du Québec: la fiction américaine et la fiction française. En 1963, à la sortie de *POUR LA SUITE DU MONDE*, l’oeuvre et la personnalité de Pierre Perrault ne laissent pas indifférente la communauté artistique du Québec. Le film tombe à point nommé pour fixer la reconnaissance de l’élan nationaliste tout en affirmant une écriture, un style, une originalité de “mise en scène” et de conception qui allaient accorder à Pierre Perrault le statut du principal maître de l’écriture du réel. Dès lors, de la fiction, il sera le dénonciateur le plus radical et le plus bruyant. De celle-ci, il refuse l’absence d’authenticité, il en affirme avec véhémence le caractère hautement fallacieux et trompeur qui culmine dans le mercantilisme et dans le “star-system”. Il est sans doute celui qui, parmi les cinéastes du direct québécois, a le plus systématisé ce refus de la fiction et qui ne s’est jamais aventuré à en produire. Il fallut à ce pourfendeur du cinéma-opium un séjour à Cannes en 1967, pour la présentation de *LE RÈGNE DU JOUR*, pour se convaincre définitivement de la médiocrité du carton-pâte et de la pauvreté des illusions de nos lanternes magiques. Là-bas, il agita le bruit et la fureur en apportant sur la Croisette un petit goût sauvage d’anarchie et de révolte qui, resitué en 1967, fait écho au cinéma si particulier, si personnel des Jean Pierre Lefebvre et Gilles Groulx. Cinéma personnel — anti-cinéma sans toujours le théoriser — le cinéma québécois crevait alors l’écran des préjugés et des habitudes. Cinéma qui disait un sujet — ego-cinéma de Lefebvre ou de Groulx — ou d’un sujet collectif l’écriture unique, la parole recueillie et l’image entendue, des films de Perrault.

Peut-être faut-il rappeler cela avant d’aller plus loin.

## *La réalité du mythe*

La naissance et le développement du cinéma direct au Québec ont considérablement bouleversé les rapports de la fiction et de la réalité dans la représentation cinématographique. Le direct a “donné à voir” une réalité souvent occultée que ce soit celle de la société canadienne française dans son rapport au monde, ou que ce soit celle des composantes humaines, culturelles, politiques de ce qui en devenir se nommait déjà Québec.

Pour parodier l’allégorie platonicienne de la caverne, on peut dire que le cinéma direct répondait au premier chef à la nécessité de regarder autour de soi, de faire le dénombrement entier des ombres de la caverne québécoise et de dessiner les contours des forces en présence. Proche du reportage, le “direct” faisait enquête sur un monde masqué sinon oublié. Les titres des premiers films entre 1950 et 1960 témoignent d’eux-mêmes de cette activité d’enquête: *ALFRED J.* et *LES BRÛLÉS* de Bernard Devlin, *FRED BARRY COMÉDIEN* de Claude Jutra, *LES PETITES SOEURS* de Pierre Patry etc.

Mais ce regard démultiplié se fait bien vite conquérant en ne restant pas au seul stade de la curiosité, qui, on le sait, n'est qu'un vilain défaut. Ces caméras-regards scrutent, observent, s'étonnent d'être de si drôles de machines et se découvrent soudain elles-mêmes, outils de connaissance. Ne nous leurrions pas ici: ce n'est pas la caméra qui est productrice de savoir, c'est le regard, c'est l'intention, la visée du sujet observant qui déjoue la curiosité et détermine les prémices d'une connaissance. Au Québec, le cinéma que l'on fait dans les années 60 va multiplier le regard et retrouver l'extraordinaire pouvoir des yeux. Des yeux d'abord. C'est un cinéma de caméramen. Ainsi de l'enquête naît la conquête: ce qui se traduit par la découverte d'une accession à la possibilité d'exprimer un imaginaire qui répond aux aspirations de la société naissante. On ne s'étonnera donc pas de trouver dès le commencement, dans le même lit, le nationalisme et le cinéma direct.

Assurément, à l'origine, la distinction entre le cinéma direct et le reportage est bien fragile. Même dans l'idée de ceux qui le firent. Jean-Louis Comolli faisait remarquer que "le direct est à l'état brut dans toute bribe de reportage, comme le cinéma est à l'état brut dans toute suite d'images", LES RAQUETTEURS de Gilles Groulx et Michel Brault (1958), POUR LA SUITE DU MONDE de Pierre Perrault et Michel Brault (1963), pour citer des films-phares, inaugurent le cinéma direct du Québec et ne sont pas de simples reportages. Ils dépassent le reportage objectif, non interventionniste. Ils prennent une dimension lyrique. Et surtout, ces films fondent et construisent une continuité historique — un cinéma —; ils font de ce mode d'expression un produit culturel original qui accède au statut d'oeuvre marquée par ce que Louis Marcorelles nomme "la magie du direct".<sup>2</sup>

Le cinéma direct au Québec représente autre chose que l'accession du reportage au statut d'oeuvre cinématographique; les oeuvres québécoises qui s'élaborent au sein du direct ou s'en réclament ne répondent aucunement au respect systématique de la matière filmée. Lui seul, pourtant, pourrait nous laisser croire qu'il suffit d'enregistrer la réalité "telle qu'elle est" pour en saisir le sens, comme si les choses étaient transparentes. Ce qu'une conception trop simple ou trop immédiate de ce cinéma pourrait nous laisser croire. Il semble bien au contraire qu'il n'y ait réellement cinéma direct que lorsqu'il y a **subversion** plus ou moins grande, plus ou moins radicale de cet assujettissement à la **transparence des choses** qu'une conception "naïve" de la connaissance a souvent colportée.

Un nombre important de sous-produits du direct repose implicitement sur la théorie de la transparence des choses, dont le "cinéma-vérité" fut un jour le concept-impatte. Il ne suffit pas de photographier le monde pour le connaître. Cette évidence ne traverse pas tout le cinéma direct au Québec, loin de là. C'est pourtant la reconnaissance et l'acceptation de la non-transparence des choses qui donnent au direct son caractère exploratoire. Car si la caméra, en soi, n'est aucunement un "outil de connaissance" l'acte de filmer, authentiquement, ne peut se départir à tous les niveaux de son déroulement, du tournage initial au montage final, d'une activité d'analyse et de synthèse, d'un engagement dans la connaissance qui inscrit le film dans un travail culturel. C'est ce qui fait des VOITURES D'EAU de Pierre Perrault, d'AU BOUT DE MON ÂGE de Georges Dufaux, de JEAN CARIGNAN, VIOLONEUX de Bernard Gosselin, des SERVANTES DU BON DIEU de Diane Létourneau etc. des oeuvres aussi importantes ici que *Le Cid* de Corneille, ou n'importe quelle sonate de Mozart. Aujourd'hui, quand on fait du cinéma, tout reste à découvrir. Et d'abord le cinéma.

Aussi, plus le cinéma direct est acte de connaissance et de création, plus il révèle la non-transparence du monde. Voilà, ce qui pour moi fonde le cinéma direct dans le système du savoir et dans les pratiques artistique et culturelle. Sur cette base, le direct met en question l'idée même que l'on se fait du réalisme et nous oblige à réviser notre appréhension de l'authenticité et de la vérité. L'une et l'autre ne sont plus des données du réel, mais des constructions de l'esprit. Ainsi le direct se confronte aux questions que posaient déjà Dziga Vertov, ou Picasso, ou Braque avec ses collages... Le vrai est une image (une fiction fictionnante) obtenue en "travaillant" les objets réels. On comprend peut-être mieux à partir de ces constats pourquoi il apparaîtrait au Québec dans les années 60, au moment où les valeurs idéologiques dominantes de la société catholique sont profondément ébranlées dans leurs bases: les certitudes sociales et morales s'effritent, les normes esthétiques qui y sont liées sont radicalement remises en question. Les "automatistes" et leur manifeste<sup>3</sup> ont sans doute été les signes avant-coureurs les plus voyants de ce grand chambardement; mais c'est surtout le grand éveil social des années 60 qu'il faut évoquer; l'émergence du cinéma direct en est plus la conséquence que l'origine.



Le cinéma de Pierre Perrault de ce point de vue est exemplaire. Parti en guerre contre les clercs en général et surtout contre la Sainte-Écriture et la Sainte-Littérature chères aux Collèges qui le formèrent, Perrault, d'emblée, inscrit son travail cinématographique en faux contre l'humanisme classique qui déterminait jusqu'alors la "culture" québécoise. Dès ses premiers films il trace une opposition éminemment politique entre l'écriture — celle des livres de littérature importés de France — et l'écriture cinématographique. La sienne. Celle du cinéma direct qu'il nomme plus volontiers "cinéma du vécu". Dès ce moment, le cinéma de Perrault est aux antipodes du cinéma ethnographique; l'ethnologue est du côté de l'écriture, même derrière une caméra, c'est la rationalité de l'écriture qui prédomine, la linéarité du texte. Perrault, lui, verse du côté du cinéma, de ce 16mm quasi-fabuleux dans ses possibilités d'enregistrer simultanément l'image et le son — et, selon lui, de restituer l'épaisseur de la vie. Par ce biais, il trouve le moyen de fonder une mémoire collective, mieux, d'inscrire une culture, la culture québécoise profonde, en voie d'effacement dans un mode d'écriture radicalement nouveau, qui répond parfaitement au besoin d'anthropogénèse du nationalisme renaissant des années 70.

Alors, le cinéma direct de Pierre Perrault est-il un mythe? D'une certaine façon, oui. Cette réponse n'est pas une condamnation, au contraire. C'est un mythe fondateur qui participe amplement à la mise sur pied du cinéma québécois et à la constitution d'une nouvelle culture, ceci en communion avec la chanson, la poésie et la littérature des années 70 au Québec.

### *Transcrire, dit-il*

Perrault est de ceux, trop rares, qui, dès leurs premiers films, ont su garder conscience que l'acte cinématographique est aussi et avant tout un acte culturel, que tout film s'inscrit dans le patrimoine culturel, pour le meilleur et pour le pire. Ah! me direz-vous, c'est le vieux dilemme entre l'art et l'industrie. Oui, je sais que nous en mesurons plus particulièrement les difficultés au Québec... Mais, le cinéma québécois a su prendre un peu d'avance sur la lourdeur des multinationales de l'imaginaire français ou américain; grâce aux brèches ouvertes par le cinéma de Perrault et de ses confrères, il a été possible de systématiser l'existence d'un vaste laboratoire de recherche: le cinéma direct.

Dès lors, ce que Jean-Louis Comolli appelle le "fondamental mensonge du direct" va particulièrement bien servir Pierre Perrault et son écriture cinématographique. En effet, le direct selon Perrault prétend "transcrire véritablement la vérité de la vie" et semble à première vue se présenter selon ce que Comolli nomme "un mode d'enregistrement mécanique des faits et des choses"<sup>4</sup>. Mais Comolli nous rappelle aussitôt que "dès l'intervention de la caméra commence une manipulation, et chaque opération — même limitée à son motif le plus technique: mettre en marche une caméra, l'arrêter, changer d'angle ou d'objectif, puis choisir les rushes, les monter — constitue bon gré mal gré, une manipulation du document.

Les films du cinéma direct — et les meilleurs — sont fabriqués. Pour offrir une image du réel, il faut bel et bien manipuler et construire. L'image du réel n'est pas donnée. Elle est produite. Et ça, plus que tout autre, le cinéma de Pierre Perrault nous donne l'occasion d'en prendre conscience.

### *Le direct selon Perrault*

Avec POUR LA SUITE DU MONDE (1963) et LE RÈGNE DU JOUR (1967), Pierre Perrault apporte au cinéma direct le discours de la méthode qui lui manque. Il rejoint le territoire que les Gilles Groulx, Jean Rouch et Richard Leacock explorent à leur façon et vient consacrer un tournant définitif de l'expression cinématographique. Désormais, il ne sera plus possible de faire au Québec du cinéma comme avant. Un art vient de détrôner un autre art. Se confirme là, un bouleversement dans le mode d'écriture cinématographique aussi important que le changement qu'inaugure l'imprimerie lorsqu'elle vient détrôner la primauté de l'architecture, lorsque, selon la formule de Victor Hugo, le "livre tuera l'édifice". Le direct remet en question tout le rapport au cinéma. Perrault le sait et ne cesse de le clamer.

"Ainsi durant les six mille premières années du monde, depuis la pagode la plus immémoriale de l'Hindoustan jusqu'à la cathédrale de Cologne, l'architecture a été la grande écriture du genre humain. Et cela est tellement vrai que non seulement tout symbole religieux, mais encore toute pensée humaine a sa page dans ce livre immense et son monument."<sup>5</sup>

À sa façon et à une terrible vitesse, la machine fictionnelle du cinéma commercial dominant dès les années 30 a repris à son compte ce rôle de “grande écriture du genre humain”, que lui dispute aujourd’hui la télévision. Le cinéma direct est une étonnante brèche dans cette machine fictionnelle. Avec lui, selon Perrault, “le film appartient à l’imagination, à la poésie, au peuple” et devient une espèce de seconde tour de Babel de l’humanité.

La légèreté technique du direct, l’amélioration rapide des possibilités d’enregistrement synchrone de l’image et du son, introduisent Perrault à un nouveau rapport à l’écriture. Lui qui, somme toute, est le produit des clercs, homme de texte en rupture de ban, va se retourner vers la parole brute, non dégrossie par le monde de la littérature et fera du magnétophone l’outil d’écoute fidèle qu’il faudra transcrire. Instrument mythique, le cinéma direct situe Perrault au carrefour de la non-écriture, impose l’enregistrement soumis des paroles et des sons et implique en conséquence la docilité et l’application de l’audition. Perrault trouve là sa véritable matière littéraire: le magnétophone lui permet d’introduire les mots de la parole dans l’écriture, sans médiation. Pour lui “l’avantage du cinéma direct, il faut bien le dire, c’est d’être incontestable dans son image” (*Québec-Français*, mai 1980) et il insistera constamment sur le fait que le magnétophone et la bande magnétique sont un nouveau papyrus. De là bien sûr, une autre possibilité d’explorer une culture, d’aller à l’écoute des hommes et bien entendu de construire sa propre vision du monde. Le direct annonce une nouvelle écriture loin des Écritures et répond pour Perrault et pour son nationalisme au besoin d’épique qui s’inscrit toujours dans la tradition orale des peuples.

Cette reconquête de la parole sauvage, aussi naïve qu’elle voudrait paraître, ne va pas sans un projet organisé et cohérent: le projet national, la quête du pays, la reconquête du droit à l’existence du peuple québécois. En ce sens la thématique épique de Perrault rejoint les grands mythes et se construit autour d’images très fortes — et ses meilleurs films se trouvent là: **Blanchon, le dauphin blanc** de l’Île-aux-Coudres, **Le Mouchouâniipi** des Indiens, des cinéastes et des ethnologues, ou la **Bête lumineuse** des chasseurs, pocailles de Maniwaki, disent le même rêve fou, les mêmes espérances. Seule la texture de la noise change, mais le motif et le prétexte restent obstinément les mêmes: la lutte contre l’aliénation du fondamental dont parle Gaston Miron, le refus têtue de céder la vie et le langage.

Le cinéma de Perrault est pétri de langue vulgaire et récusé de ce fait la langue sacrée des dictionnaires. Cinéma du discours, il n’est pas linéaire — c’est l’écriture qui, de fait, procède de la linéarité.

La lecture de la transcription de ses films, nous apprend beaucoup sur la manière dont Perrault travaille la parole initiale — et l’image<sup>6</sup>. Il provoque la parole, provoque les actions de ses personnages. Il capte le son de ces paroles et met les actions en image. Il écoute, il regarde. Il transcrit, lit, écoute encore. Le film se monte ainsi au fil de la parole organisée à partir de la noise originale, du bruit et de la fureur d’Alexis, d’Hauris Lalancette ou de Bernard, le pocaille. De la parole initiale à l’écriture cinématographique, il y a bel et bien transmutation et fictionnalisation. Le film organise le brouhaha inaugural, les cris et les chuchotements. La parole-matière vient se combiner à l’image, la culbute parfois, souvent la renverse, toujours se joue de la fascination pour proposer l’écoute. L’écriture cinématographique de Perrault s’élabore contre la transparence. Ainsi s’organise une vision du monde, si particulière d’un film à l’autre. Ainsi s’affine en vingt années un cinéma de plus en plus métaphorique, marque de la transmutation de plus en plus intense de la matière filmée. Dans **LA BÊTE LUMINEUSE**, tous les personnages sont transmutés par ce jeu d’affinement, cette fois, autour d’une ligne dramatique précise à la mesure de la bête absente/présente. Tout comme Alexis dans **UN PAYS SANS BON SENS!** ou dans **LES VOITURES D’EAU**, Bernard et Stéphane-Albert sont transmutés. Ce n’est pas la moindre force du “direct selon Perrault” d’être capable de pratiquer ce passage d’un état à un autre au sein même des personnages de ses films, tout comme il transmute le cours du film en le faisant aller d’une situation initiale clairement identifiée à une situation finale où chaque élément en présence se trouve modifié et ceci, sans que le film jamais ne présente une résolution, à la différence justement de la fiction fictionnante traditionnelle. C’est pourquoi sans doute Alexis, Hauris, Bernard, Stéphane-Albert sont fictionnels sans être pour autant des êtres de fiction. La force du cinéma de Perrault est justement dans le fait de recourir au fictionnel — élément essentiel de la relation que le spectateur entretient avec le film quel qu’il soit — en récusant la médiation de “l’histoire que l’on raconte”, en somme en évitant le recours au romanesque.<sup>7</sup> Tout cela pour “fabriquer une mémoire qui est en rapport direct avec le réel”.

## *Hypothèse, thèse et feinte*

Le cinéma de Perrault n'est donc pas un cinéma de fiction au sens habituel du terme, qui sous-entend une part de soupçon sur l'existence effective des faits et des gestes représentés et qui apparente le cinéma de fiction à la tromperie organisée. Tromperie — ou tout au moins trompe-l'oeil — qui en fait est intrinsèque à la machine-cinéma elle-même. De là, et par extension, la fiction en désignant au cinéma, comme en littérature, toute création de l'imagination, se trouve associée pour Pierre Perrault à l'idée de dissimulation, à une stratégie du mensonge. Cependant, il serait sans doute légitime de rappeler une définition plus serrée de la fiction entendue comme une construction de l'esprit, comme une tentative de représenter le plus adéquatement possible la réalité. Cette réalité peut être aussi celle du discours des hommes, de la parole qui circule sur un territoire et le nomme. En ce sens, le cinéma de Perrault est un cinéma de fiction qui n'a rien à voir avec la "fiction" vulgaire et dévoyée de la machine hollywoodienne et de ses sous-produits. Car pour rendre le "vécu" si chère aux films de l'Île-aux-Coudres, de l'Abitibi, du Mouchouânipi ou des pocailles de Maniwaki, Pierre Perrault manipule. Il manipule la matière vivante qu'il est allé partager avec ceux et celles qui se mettent eux-mêmes en scène; il façonne la pellicule, écoute, transcrit la bande magnétique pour retrouver la forme fugitive des mots et des êtres qu'il a voulu capter. En somme, il **construit** tout comme le sculpteur tire la forme qui ne s'y trouve pas du marbre inerte. La fiction, en ce sens noble marque aussi cela: le "construit" dans l'acte créateur. Fiction, c'est, sans doute, comme le dit par ailleurs Guy Gauthier, le seul mot qui rend compte du travail d'écriture de Pierre Perrault, mais il faut l'employer avec une prudente circonspection et redonner à la **fiction** la place que Gaston Bachelard lui accordait dans la démarche scientifique<sup>8</sup>: celle de l'hypothèse qui peut être fictionnelle sans être pour autant fictive ou mensongère. Le cinéma (direct) selon Perrault est très certainement le "cinéma de l'hypothèse" qui va en se développant dès **POUR LA SUITE DU MONDE** et qui culmine très nettement dans **LA BÊTE LUMINEUSE**, son dernier film qui constitue à lui seul le véritable discours de la méthode. Il dit de ce film: "J'ai rencontré ces derniers temps un pays insoupçonné (...) Toute chose dans ce pays silencieux en apparence, est mise en légende aussitôt qu'on s'avise d'en parler. Comme si on y vivait encore l'épopée."

Là-dessus s'élabore l'hypothèse. La chasse elle-même devient proie du film, car tombe le chasseur, tombe l'original et la quête du Graal devient une chasse à l'homme. L'hypothèse est là. La démarche du film est une feinte. Feinte de la raison, tout comme Oedipe répondant au Sphinx, où le jeu serré de Socrate et de ses interlocuteurs ou le "supposons le problème résolu" de Descartes. La "feinte" voilà qui pour moi éclaire la démarche de Perrault. Pas une supercherie. Une feinte, la seule façon pour la raison de tirer momentanément son épingle du jeu à partir de la noise initiale. C'est ce qui fait que le cinéma de Perrault dérange et me dérange. Il inquiète, hors des sentiers battus, il sillonne, il drague, il guette. Cinéma de guetteur impénitent, il est en chemin et quadrille le terrain qu'il nomme Québec parfois et Québécoisie aussi, par feinte.

"La thèse est l'action de poser quelque chose en un lieu. L'important est le lieu, puis la façon de l'occuper. De le prendre, de le tenir, de s'y poser. D'y mettre le pied. Le pied, ici, est trace de la thèse, et la muraille de couleur, la noise, est à la fois la bataille et le bruit, les deux stratégies, matérielle et logicielle, pour avoir lieu et prendre pied."<sup>9</sup>

## *Un cinéma de la fondation*

Le cinéma de Perrault circonscrit les lieux réels et mythiques de l'Île-aux-Coudres, des rives du fleuve aux territoires des mots qui les décrivent, du Mouchouânipi où tournent en rond les pourvoyeurs, les Indiens, les curés et les cinéastes, territoire de l'âme d'Hauris Lalancette spoliée par le vieux mythe colonisateur et puis et toujours l'homme, le **singe nu** de Maniwaki, quand le Graal est un leurre et qu'il devient en miroir l'objet de la chasse. Toujours, à chaque fois réajustée, l'hypothèse du Québec et de l'Homme québécois s'imaginant dans la conquête de ses mots. D'abord le verbe et le territoire de la parole. Sans doute est-ce là l'essentiel de ce qui constitue ce cinéma de l'anthropogénèse québécoise, cinéma de fondation à l'image du discours unique de la poésie de Gaston Miron. En cela l'oeuvre de Perrault s'oppose au passéisme et au fidéisme. Elle instaure bruyamment, violemment, incessamment la mémoire et l'histoire. Ce cinéma se fait émanation d'une parole collective, autobiographie d'un peuple en devenir. Ici s'organise la noise. Du bruit et de la fureur naît la terrible envie d'être au monde; le cinéma de Perrault décrit et accomplit cette entrée

dans l'histoire d'un peuple d'abord illégitime; il parcourt la genèse d'une bâtardise et pour reprendre encore une expression de Gaston Miron "il invente un peuple qui existe"; voici donc un cinéma qui d'hypothèse en hypothèse provoque la conscience collective et élabore un travail de légitimation. Nationaliste? oui; d'un nationalisme qui longtemps m'a rempli de méfiance, avant d'en jauger aujourd'hui la portée et la nature. Remis dans la perspective de LA BÊTE LUMINEUSE, le cycle de l'Abitibi<sup>10</sup> et le cycle de Mouchouânipi<sup>11</sup> prennent une toute autre dimension. Les cinq films qui composent ces deux cycles racontent l'histoire des désillusions, celles des colons d'Abitibi dépossédés de leur rêve de royaume comme celles des indiens du Mouchouânipi coincés entre la bière et les ethnologues. Deux cycles fort gris et amers, insupportables en fait lorsqu'ils paraissent entre 1977 et 1980; tout comme sont insupportables les hurlements d'Hauris et son discours pétainiste, insupportables ces Indiens mythiques noyés dans l'alcool ou dans la faconde pleine de bonne volonté du curé Joveneau. LE GOÛT DE LA FARINE et LE PAYS DE LA TERRE SANS ARBRE sont deux films où se croisent les antagonismes ethnologue/cinéaste/Indiens/curés/marchands, mythe et réalité sans jamais se prendre ou se résoudre. Violence sourde. Regards croisés, regard du cinéaste sur les regards, et feintes: la curiosité elle-même devient l'objet du PAYS DE LA TERRE SANS ARBRE, film sur le malentendu fondamental entre les Blancs et les Indiens. À ces culs-de-sac répond LA BÊTE LUMINEUSE. Ici poètes, chômeurs, chasseurs et cuisiniers se débattent sur le même terrain: marécage, boue, sexe, sang, merde et dégueulis se retrouvent mêlés dans ce lieu fabuleux du Michomiche. Les femmes et les enfants sont restés à la maison. Dionysos s'éveille, fulmine, s'éclate, c'est le retour de la tragédie. LA BÊTE LUMINEUSE annonce plus qu'il ne dénonce, il convoque les excès, le direct ici nous montre "réellement" les hallucinations et le cinéma de Perrault redevient visuel, physique, sensuel et brutal. LA BÊTE LUMINEUSE est un film initiatique et annonciateur. Avec ce film, il est difficile de réduire Perrault au nationalisme étroit qui semble avoir été celui du cycle de l'Ile-aux-Coudres ou à l'impasse politique du cycle abitibien qui faisait écrire à Michel Euvrard et à Pierre Véronneau:

"Le cinéma de Perrault exprime une vision du Québec, certes mais c'est une vision partielle et partiale; Perrault ne voit que ce qu'il souhaite voir: consacrant trois films à l'Abitibi, il ne rencontre que des agriculteurs alors que la grande majorité des emplois dans cette région est fournie par les industries minière et forestière. C'est une vision passéiste, fondée sur l'impossible résurrection d'une économie, d'une civilisation, de valeurs traditionnelles; Perrault ne s'intéresse qu'à ce qui va disparaître, c'est un goût qui peut être ému tant que le film est seulement document et témoignage, mais sur lequel il est dérisoire de prétendre fonder l'avenir d'un pays."<sup>12</sup>

Aujourd'hui l'avenir du pays est plus fragile que jamais même si le présent peut donner encore un instant l'illusion d'une implantation solide; les préjugés idéologiques qui maintiennent à l'écart de la critique le cinéma de Perrault doivent s'estomper au risque sinon de préférer la moralisation à la confrontation analytique; et puis... les idéologies ces dernières années en ont pris un sacré coup au Québec. Ceci devrait être suffisant pour changer le regard que l'on porte sur l'oeuvre de Perrault et pour faire accepter les singulières distances qui se marquent entre le discours qu'il porte sur ses films et les discours mêmes de ses films: le politique chez Perrault se veut tout autant ontologique qu'anthropologique et cherche à prendre en charge une totalité. C'est, en ce sens, sans doute, que Gaston Miron nous rappelle que le concept d'identité chez Perrault ne renvoie plus à une ethnie mais à une conception globale de la culture. Ce qui m'a fait écrire précédemment que l'originalité de l'oeuvre cinématographique de Perrault — ce qu'on retrouve aussi dans son oeuvre poétique et essentiellement dans *Gélivures* est plus de l'ordre de l'anthropogenèse que de l'anthropologie. Il essaie de fonder une culture — il ne peut en ce sens être réduit au nationalisme étroit qu'il conteste dans les faits — et se heurte chemin faisant aux anthropologues et à leur conception idéaliste de la science.

### *Le cours des choses*

Le cinéma pour Perrault est l'instrument de son anthropogenèse, et sa conception du direct son éthique particulière. L'originalité de la démarche réside justement dans le fait qu'il cherche à construire une vérité scientifique sur la parole; c'est là sans doute le modernisme de son attitude et son intérêt politique. Il s'agit en fait d'un cinéma éminemment "matérialiste". Il y a dans le direct le pouvoir excitant d'une nouvelle durée cinématographique qui va au-delà du simple pouvoir de la caméra et du son synchrone que Perrault lui-même privilégie parfois trop simplement comme "instruments de connaissance". Comme si l'activité de connaissance là encore n'était

qu'une reproduction passive du réel. Ce qui me fait penser à ce que disait Rossellini (au cours du débat sur le cinéma direct organisé par l'UNESCO en 1969):

“Je suis peut-être idiot, mais je ne comprends pas; vous voulez créer un mythe de la caméra, comme si elle venait de la planète Mars. La caméra, ça n'a aucune valeur. Ça n'a de valeur que par ce qu'on a à dire. Votre curiosité envers la caméra est une curiosité de faible, maladie (...) Ce n'est pas l'outil qui peut tout faire. Les Romains n'avaient pas de machine à écrire. Tolstoï non plus. Dans tout cela, où est le créateur?”

L'intérêt du direct a été justement d'abolir les tabous qui étouffaient le cinéma académique. Il y a dans le direct le pouvoir des grandes alchimies qui vinrent autrefois contester les règles aristotéliennes qui dirigeaient le savoir depuis trois siècles et ouvrir la porte à la recherche alors que l'on pensait que tout était définitivement découvert.

Le direct est un autre moyen “d'aller au réel” et de le corseter. En germe donc, c'est une approche plus matérialiste; mais la caméra en soi n'est pas un outil de connaissance et n'exclut surtout ni la visée initiale — le projet du film, donc la connaissance initiale de la situation à filmer et sa pertinence — ni le montage. La synthèse en somme, sans laquelle le film resterait suspendu dans l'éther. Ce que le discours apparent de Pierre Perrault nous ferait oublier lorsqu'il écrit: “rien ne ressemble plus à la réalité que son image”<sup>13</sup>, alors que ses films nous montrent à l'oeuvre un travail d'analyse et de synthèse extrêmement élaboré, qui évoque plutôt ce que Karl Marx disait de l'oeil humain: “L'oeil est devenu l'oeil humain quand son objet est devenu un objet social, humain, venant de l'homme et destiné à l'homme.”

Le cinéma est un détour. Le cinéma direct au mieux de ses réussites érige le détour en éthique de la vérité. Ici encore la feinte et non la confusion.

“Il y a des choses qui se produisent instantanément et qui sont de l'ordre de la confusion. Au montage, on doit quand même interpréter, juger ce qu'on a fait. Et certaines choses ne peuvent se traduire en forme claire dans le résultat final... La question fondamentale est “quoi admettre?”<sup>14</sup>

Il n'est donc pas question de faire l'économie du “travail cinématographique” dans la pratique du direct. L'oeuvre de Pierre Perrault témoigne incontestablement que, pour faire un véritable “cinéma direct” à l'encontre de la morale de la facilité qui reste trop souvent liée au “cinéma-vérité”, cela suppose du temps, de l'argent, des conditions de production fort coûteuses puisque ce cinéma (direct ou du vécu) correspond à une extension du langage cinématographique et non pas à son rétrécissement. Ainsi: troquer le décor du cinéma hollywoodien contre l'intérieur réel, les acteurs contre les “vrais personnages” etc. se justifie dans la mesure où certaines reconstitutions en studio ne sont plus visuellement supportables, ou que le potentiel de signification, de spectacularité des “vrais personnages” est plus pesant dans le propos et dans la fonction du film que l'on construit. Sinon, l'abandon du studio, l'abandon des acteurs pour des raisons purement financières est un non-sens absolu envers l'esthétique cinématographique et une mutilation — un recul — pour le langage filmique. Au lieu d'élargir les composantes du langage filmique, on le rétrécit, on l'appauvrit et de plus, pour justifier ou pour excuser cela, on escamote la contrainte économique qui préside en réalité à ce recul, pour en faire une loi esthétique dont le moindre des méfaits est de bloquer la recherche de nouveaux modes d'expression filmique. Et ainsi de recréer un nouvel académisme stérile.

Le meilleur du cinéma direct québécois a pu se faire grâce à d'importants moyens cinématographiques, quitte souvent à en explorer le poids et les limites: en ce sens l'aventure de l'ONF dans ce cinéma est exemplaire; l'oeuvre de Pierre Perrault élaborée uniquement à l'intérieur de cette lourde institution l'est aussi. À l'origine, il y a John Grierson, fondateur de l'ONF et grand prêtre de l'école documentariste:

“L'idée documentaire ne demande rien de plus que de porter à l'écran, par n'importe quel moyen, les préoccupations de notre temps, en frappant l'imagination et avec une observation aussi riche que possible. Cette vision peut être du reportage à un certain niveau, de la poésie à un autre; à un autre enfin, sa qualité esthétique réside dans la lucidité de son exposé.”<sup>15</sup>

Noël Burch fait remarquer que le “credo de Grierson” a “inculqué à un très grand nombre de réalisateurs de talent la hantise de la responsabilité sociale, (...) ce qui a eu pour effet de fausser souvent leur rapport avec la matière cinématographique et d'émasculer leurs oeuvres.”<sup>16</sup>

Dans cette ligne le cinéma-vérité “à la Grierson” a produit des documents d'un in-

térêt incontestable en son temps, un peu passés de mode aujourd'hui, et qui, trop souvent, apparaissaient comme la solution providentielle pour exprimer à travers un idéal "vériste", l'engagement dans la réalité sociale et témoigner de la "responsabilité" de l'auteur. L'illusion d'un réalisme à bon compte s'est installée dans la foulée du cinéma-vérité qui apparaissait alors comme la solution providentielle pour franchir les obstacles financiers qui entravent la machine-cinéma.

## *Rêve et fureur*

Un regard même rapide sur l'origine et sur l'évolution du direct au Québec nous montre toute l'importance de l'ONF dans le développement de l'école documentariste. Parti bien souvent de l'idée de transparence des choses (voir, c'est connaître) dont le projet initial du *Candid Eye* rend parfaitement compte (la caméra se fait invisible, on veut filmer le réel sans y toucher), le direct québécois a rêvé d'une sorte de cinéma ethnographique parfait. Perrault se détache très vite de ce projet. À peine peut-on penser aujourd'hui que la série *AU PAYS DE NEUFVE-FRANCE* entre un peu dans cette catégorie. Il s'en détache donc, tout en restant au sein de l'ONF, en assumant à sa manière les contradictions nées des contraintes idéologiques de la machine d'état et des exigences de son cinéma. Michel Brault, Arthur Lamothe, Fernand Dansereau, Gilles Groulx et bien d'autres à la suite découvrent aussi rapidement la vacuité du rêve ethnographique. Tous, chacun à leur manière, dévoilent — et se dévoilent à eux-mêmes d'abord — qu'à partir du moment où on filme quelqu'un sur un sujet donné, il **se met à fictionner**; il dérive du sujet central de ses préoccupations actuelles. Finalement, c'est l'aspect périphérique qui prend le dessus. Dans leur ensemble, les principaux cinéastes du direct québécois assument pleinement un nouveau langage cinématographique; ils mettent en évidence dans le processus de fabrication d'un film la nécessité de la longueur, la nécessité du temps: le temps du tournage, celui que conduit le besoin de saisir l'événement dans sa continuité, le temps de la réflexion et du montage. À l'ONF ou hors de l'ONF, c'est un cinéma qui réclame des moyens pour assumer un art nouveau de communiquer. Il marque une révolution dans la prise de parole. Militants sont les films du nationaliste Perrault, militants sont les films anthropologiques de Lamothe, militants sont les films d'engagement de Groulx... Mais, rarement, les films militants sont réussis de la sorte; en général, ils restent parallèles à la réalité qu'il traitent et qu'ils sont sensés représenter. Ici, ils vont **capter le désir d'être représenté** des gens qu'ils mettent en scène. Le cinéma de Perrault excelle dans le genre: des Tremblay de l'Île-aux-Coudres à Hauris Lalan-cette de Rochebeaucourt<sup>17</sup> se met en place une galerie de portraits très emblématiques qui produisent réellement leur propre trame dramatique. Ce sont des gens qui ne sont pas représentés habituellement au cinéma et qui découvrent par là la vocation d'être les comédiens d'eux-mêmes. Les films de Perrault s'agglutinent à l'histoire du Québec — tout comme, là encore, les films de Lamothe font partie de l'histoire des Amérindiens. Perrault ne fait pas des films "sur" l'évolution du fait québécois<sup>18</sup>. Ce sont des films qui, eux-mêmes, en retour, interviennent dans cette histoire ou font partie de l'histoire. Les films de Perrault deviennent constitutifs de l'histoire dont ils traitent. Ils sont profondément constitutifs du discours nationaliste québécois — tout comme on ne pourra plus parler des Amérindiens du Québec sans parler des films de Lamothe. On peut dire que ce sont des films militants types et des films tout court aussi.

Cinéma de connaissance. Assurément, puisque la connaissance naît de ce danger de mort lente qui habite le Québec. Ce qui pleinement justifie chez Perrault le recours à la parole qui vient briser la sainte alliance cléricale de l'empire et de l'idée. C'est un cinéma du côté noir, de la nuit, des mystères, qui explore le bruit, la noise, par bifurcation et métamorphose. Il occupe l'espace. Il hésite un instant, bifurque encore. L'Île-aux-Coudres, puis le côté noir, Hauris d'Abitibi, la nuit d'où surgit le Dionysos de *LA BÊTE LUMINEUSE*. Monde de rêve et de chimères, car il faut aussi se payer de mots dans un Québec où toute la question devient "prendre la place ou céder la place". Voilà pourquoi le discours que défie le cinéma de Perrault est un discours d'origine. Discours faible et fragile qui avoisine le silence; discours d'origine dont chaque film reconstitue le commencement et l'essai. Il y a de la raison, il y a de la violence aussi. Beaucoup d'intelligence. Un instant l'ordre, un instant la croissance. Il faut faire beaucoup de bruit tant qu'il reste l'ombre d'un doute.



photo: Martin Leclerc

Perrault à Caucale (Bretagne), juin 1982, pour préparer le tournage de *LES VOILES BAS ET EN TRAVERS*

- 1 *Le détour par le direct, I* par Jean-Louis Comolli, Cahiers du cinéma, no 209, février 1969, pp. 48-53.
- 2 Louis Marcorelles, *Éléments pour un nouveau cinéma*, Unesco, 1970.
- 3 Avec la guerre, le mouvement des automatistes animé par le peintre Paul-Emile Borduas secoua le carcan idéologique de l'art traditionnel, véritable ghetto culturel au Québec. Proche du courant illusionniste de Dali et du surréalisme de Mirò, le peintre en laissant libre cours à l'expression d'une gestualité spontanée, nous livrait selon l'expression de Borduas "la somme de son être physique et intellectuel". En 1948, la publication à Montréal du manifeste *Refus global* ouvrit une brèche dans l'art conventionnel gardien de l'ordre et de la morale.
- 4 Jean-Louis Comolli, art. cit.
- 5 Victor Hugo, *Ceci tuera cela*, cité par Victor Lévy-Beaulieu in *Pour saluer Victor Hugo*, VLB éditeur, 1970.
- 6 *Le règne du jour* (Montréal, éditions Lidec, 1968)  
*Les voitures d'eau* (Montréal, éditions Lidec, 1969)  
*Un pays sans bon sens* (Montréal, éditions Lidec, 1972)  
*La bête lumineuse* (Montréal, édition nouvelle optique, 1982)
- 7 Pierre Perrault: "J'ai été chercher quelque part une matière qui me paraissait abolir le cinéma de fiction, le romanesque."
- 8 Gaston Bachelard, *La formation de l'esprit scientifique*, Vrin, Paris, 1960.
- 9 Michel Serres, *Genèse*, op. cit., p. 95.
- 10 *LE RETOUR À LA TERRE* (1976), *UN ROYAUME VOUS ATTEND* (1976), *GENS D'ABITIBI* (1980).
- 11 *LE GOÛT DE LA FARINE* (1976), *LE PAYS DE LA TERRE SANS ARBRE* (1979).
- 12 in *Les Cinémas canadiens*, dirigé par Pierre Véronneau, Lherminier/Cinémathèque Québécoise, Paris, 1978.
- 13 Pierre Perrault in *Comment faire ou ne pas faire un film canadien*, publié par André Pâquet, Cinémathèque canadienne, Montréal, 1967.
- 14 Entretien avec Johan van der Keuken, *Cahiers du Cinéma*, no 289, juin 1978, Paris.
- 15 John Grierson, cité par Noël Burch in *Praxis du cinéma*, N.R.F., Paris, 1969.
- 16 Noël Burch, op. cit., p. 225.
- 17 On peut le dire de certains personnages des films indiens d'Arthur Lamothe; c'est le cas en particulier du Montagnais Marcel Jourdain.
- 18 Dans un autre contexte on pourrait dire la même chose des films africains comme *NOUS AVONS TOUTE LA MORT POUR DORMIR* de Med Hondo ou *LETTRES LETTRES PAYSANNES* de Safi Faye.

---

# Bibliographie sélective sur Pierre Perrault

---

## 1- OUVRAGES SUR PIERRE PERRAULT

- Basset, M. *La parole est à Perrault*. Cahiers de la Cinémathèque, 6, printemps 1972, p. 72-76.
- Beaulieu, Janick. *L'Acadie, l'Acadie*. Séquences, 69, avril 1972, p. 36-38.
- Bérubé-Trudel, Suzanne. *Analyse sémiotique d'un genre cinématographique: UN PAYS SANS BON SENS de Pierre Perrault: thèse*. Montréal, Université de Montréal, 1979, 141p.
- Bouthillier-Lévesque, Jeaninne. *Entretien avec Pierre Perrault*. Positif, 198, octobre 1977, p. 41-52.
- Bouthillier-Lévesque, Jeaninne. *Pierre Perrault: cinéaste du passé ou de l'avenir?* Positif, 182, juin 1976, p. 25-33.
- Bouthillier-Lévesque, Jeaninne. *Quand l'idéologie se fait utopie pour la suite du monde: une analyse sociologique de l'oeuvre de Pierre Perrault: mémoire*. Paris, Université de Paris, 1975.
- Brûlé, Michel. *L'Acadie, le Québec*. Cinéma-Québec, vol. 1 no 8, mars/avril 1972, p. 14-17.
- Brûlé, Michel, Fernand Dumont & Pierre Perrault. *De la notion de pays à la représentation de la nation*. Cinéma-Québec, vol. 1 no 1, mai 1971, p. 22-27.
- Brûlé, Michel. *Pierre Perrault ou Un cinéma national: essai d'analyse socio-cinématographique*. Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1974. 152p.
- Chantoiseau, Madeleine. *Un poète, une langue, une culture: oeuvres poétiques et cinématographiques de Pierre Perrault: thèse*. Paris, Université de Paris VII, 1982, 313p.
- Le Cinéma ethnographique*. Recherches amérindiennes au Québec, vol. 10 no 4, 1981.
- Le Cinéma québécois: tendances et prolongements*. Montréal, Éditions Sainte-Marie, 1968, 167p.
- Clanfield, David. *Le film ethnographique comme métaculture: la contribution de Pierre Perrault*. Copie Zéro, 11, p. 67-71.
- Conseil québécois pour la diffusion du cinéma. *Pierre Perrault*. 2e édition. Montréal, CQDC, 1971, 58p.
- Delahaye, Michel & Louis Marcocelles. *L'action parlée: entretien avec Pierre Perrault*. Cahiers du cinéma, 165, avril 1965, p. 32-39.
- Demers, Pierre, Pierre Perrault & Bernard Gosselin. "Le goût de la parole québécoise". Cinéma-Québec, vol. 5 no 5, 1976, p. 12-14.
- Dubuc, Yvan & Yves Lacroix. *Pierre Perrault, l'envie de se taire: entrevue*. Voix et Images, vol. 3 no 3, avril 1978, p. 353-369.
- Émond, Bernard Richard. *Vues et bévues du cinéma ethnographique*. Québec, Département d'anthropologie, Université Laval, 1978, (Annexe)
- Entretien avec Pierre Perrault*. Séquences, 114, janvier 1983, p. 4-51.
- Gélivures: poèmes*. Montréal, l'Hexagone, 1977.
- Fèche, Albert & Sr. S.-Marie Éleuthère. ... *Pour la suite du monde*. Séquences, 34, octobre 1963, p. 45-50.
- Gauthier, Guy. *Entretien avec Pierre Perrault*. Image et Son, 318, juin/juillet 1977, p. 108-114.
- Gauthier, Guy & Louis Marcocelles. *Entretien, Pierre Perrault*. Image et Son, 256, janvier 1972, p. 55-74.
- Gauthier, Guy. *La femme dans le cinéma québécois*. Image et Son, 267, janvier 1973, p. 12-17.
- Gauthier, Guy. *Perrault poète et cinéaste*. Image et Son, 256, janvier 1972, p. 9-28.
- Gauthier, Guy. *Pierre Perrault*. Image et Son, 183, avril 1965, p. 55-60.
- Gauthier, Guy. *Pour la suite du monde*. Image et Son, 223, 1968, p. 145-155.
- Jeancolas, Jean-Pierre. *Pierre Perrault*. Jeune cinéma, 53, mars 1971, p. 13-18.
- Lacroix, Yves. *À l'écoute*. Image et Son, 256, janvier 1972, p. 29-36.
- Lacroix, Yves. "Le chant des hommes" de Pierre Perrault, *parole de l'empremier*. Voix et Images du pays, 8, 1974, p. 39-66.
- Lacroix, Yves. *Les derniers films de Pierre Perrault*. Copie Zéro, 11, p. 72-79.
- Lacroix, Yves. *Poète de la parole, Pierre Perrault: thèse*. Montréal, Université de Montréal, 1972, 192p.
- Lafond, Jean-Daniel. *Pierre Perrault, étoile de mars*. Image et Son, 370, mars 1982, p. 111-135.
- Lamoureux, Jean-Luc. *Le cinéma direct: cinéma subjectif ou objectif: thèse*. Montréal, Université de Montréal, 1978, 149p.





POUR LA SUITE DU MONDE (1963): *Le direct selon Perrault, un cinéma du vécu*

- Larouche, Michel. *Le sens de la parole dans le cinéma de Pierre Perrault: thèse*. Montréal, Université de Montréal, 1975, 106p.
- Lever, Yves. *Cinéma et société québécoise*. Montréal, Éditions du Jour, 1972, 201p.
- Marcorelles, Louis. *Objectif Québec: notes sur deux films de ce temps*. Image et Son, 256, janvier 1972, p. 37-42.
- Martin, Marcel. *Le Québec sans bon sens*. Écran, 57, avril 1977, p. 23-25.
- Noguez, Dominique. *Pierre Perrault, LES VOITURES D'EAU*. Cahiers du cinéma, 212, mai 1969, p. 44-49.
- Office national du film du Canada. *Le règne du jour: revue de presse*. Montréal, ONF, 1967, 63p.
- Ohlin, Peter. *The film as word (Perrault)*. Ciné-Tracts, vol. 1 no 4, printemps/été 1978, p. 63-70.
- Pilon, Jean-Claude. *Il suffit d'un marsouin*. Objectif, 22, août 1963, p. 25-27.
- Séminaire de Sherbrooke. Bibliothèque. *Pierre Perrault, cinéaste-poète: dossier de presse 1961-1980*. Sherbrooke, la Bibliothèque, 1981, 94p.
- Tessier, Jocelyne. *Pierre Perrault, l'homme et sa parole*. Voix et Images, vol. 3 no 3, avril 1978, p. 379-395.
- Tessier, Jocelyne. *La poésie de Pierre Perrault: thèse*. Ottawa, Université d'Ottawa, 1975, 252p.
- Une heure avec Pierre Perrault*. Séquences, 34, octobre 1963, p. 24-44, 75.
- Weinmann, Heinz. *Menaud, fils de Perrault ou de Savard?* Voix et Images, vol. 3 no 3, avril 1978, p. 396-407.

## 2- TEXTES DE PIERRE PERRAULT

- Portulan: poèmes*. Montréal, Beauchemin, 1961.
- Toutes Isles: chroniques de terre et de mer*. Montréal, Fides, 1963.
- Ballades du temps précieux: poèmes*. Montréal, Éditions d'Essais, 1963. Nouvelle édition en 1965.
- Au coeur de la rose: pièce en trois actes, première version*. Montréal, Édition des Apprentis-Sorciers, 1963.
- Au coeur de la rose: pièce en trois actes, 2e version*. Montréal, Beauchemin, 1964.
- Discours sur la parole*. Cahiers du cinéma, 191, juin 1967, p. 26-33.
- Lettre de Montréal*. Cahiers du cinéma, 194, octobre 1967, p. 59-62.
- Au coeur de la rose: pièce en trois actes, 2e version, 2e édition*. Montréal, Lidec, 1969.
- Le Règne du jour: transcription du film*. Montréal, Lidec, 1968.
- Les Voitures d'eau: transcription du film*. Montréal, Éditions Ici-Radio-Canada & Lidec, 1969.
- Se donner des outils de réflexion*. Cinéma-Québec, vol. 1 no 1, mai 1971, p. 20-21.
- En désespoir de cause: poèmes de circonstances atténuantes*. Montréal, Éditions Parti Pris, 1971.
- Pierre Perrault parle de UN PAYS SANS BON SENS*. Image et Son, 256, janvier 1972, p. 43-54.
- Un pays sans bon sens: transcription du film*. Montréal, Lidec, 1972.
- L'Art et l'état*, en collaboration avec Robert Roussil et Denys Chevalier. Montréal, Éditions Parti Pris, 1974.
- Marins du Saint-Laurent*, de Gérard Harvey: postface de Pierre Perrault. Montréal, Éditions du Jour, 1974.
- Chouennes: poèmes de 1961 à 1971*. Montréal, l'Hexagone, 1975.
- Gélivures: poèmes*. Montréal, l'Hexagone, 1977.
- Discours sur la condition sauvage et québécoise*. Montréal, Lidec, 1977.
- La Bête lumineuse: transcription des dialogues et commentaires de l'auteur*. Montréal, Nouvelle Optique, 1982.
- Caméramages*. Paris, Edilig, 1983.

# Sommaire

Présentation	<i>Guy Gauthier</i>	p. 3
D'Howard Hawks à Pierre Perrault: le poids des mots	<i>Louis Marcorelles</i>	p. 5
Le direct et la parole	<i>Michel Marie</i>	p. 8
DU TERRAIN AU MONTAGE, DU VÉCU AU RÉCIT		
de Pour la suite du monde à La bête lumineuse: trois avancées successives sur le terrain de Pierre Perrault	<i>Yves Lacroix</i>	p. 16
Une écriture du réel	<i>Guy Gauthier</i>	p. 25
RÉEL, FICTION, POÉSIE		
Convergence entre écriture cinématographique et écriture littéraire	<i>Madeleine Chantoiseau</i>	p. 36
Cinéma du réel et cinéma de fiction: vraie ou fausse distinction?	<i>Dialogue entre Pierre Perrault et René Allio</i>	p. 42
LE QUÉBEC ET PIERRE PERRAULT		
La quête du royaume: trois hommes, trois paroles, un langage	<i>Suzanne Trudel</i>	p. 60
L'ombre d'un doute ou: l'effet Perrault dans le cinéma direct québécois	<i>Jean-Daniel Lafond</i>	p. 69
BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE		p. 78



Essentiellement inscrite dans une perspective historique, cette collection vise à documenter ou à enrichir les démarches et les recherches qui se poursuivent ici ou à l'étranger. Réimpression d'écrits rares ou épuisés, publication de textes historiques qui dorment en archives, études et témoignages sur l'histoire du cinéma nationale ou internationale, tels sont LES DOSSIERS DE LA CINÉMATHÈQUE.

#### NUMÉROS DÉJÀ PARUS

- |  |  |
|--|--|
| 1- John Grierson                                     | RAPPORT SUR LES ACTIVITÉS<br>CINÉMATOGRAPHIQUES<br>DU GOUVERNEMENT CANADIEN<br>(JUIN 1938) |
| 2- Barthélemy Amengual                               | PRÉVERT, DU CINÉMA   |
| 3- Pierre Véronneau                                  | LE SUCCÈS EST AU FILM<br>PARLANT FRANÇAIS  |
| 4- Vaclav Tille                                      | LE CINÉMA  |
| 5- Pierre Véronneau                                  | L'OFFICE NATIONAL DU FILM,<br>L'ENFANT MARTYR  |
| 6- Raymond Borde<br>Juan Chacon<br>Rosaura Revueltas | AUTOUR DU FILM<br>LE SEL DE LA TERRE   |
| 7- Pierre Véronneau                                  | CINÉMA DE L'ÉPOQUE<br>DUPLESSISTE  |
| 8- Louise Beaudet<br>Raymond Borde                   | CHARLES R. BOWERS  |
| 9- Madeleine<br>Fournier-Renaud<br>Pierre Véronneau  | ÉCRITS SUR LE CINÉMA   |
| 10- Georges Méliès                                   | PROPOS SUR LES VUES ANIMÉES  |

Pierre Perrault: Poète et cinéaste, homme d'écrits, de paroles et d'images. Ses premières expériences cinématographiques datent de 1959-1960. C'est avec POUR LA SUITE DU MONDE (1963) qu'il donne un classique non seulement du cinéma québécois mais aussi du cinéma direct mondial. Il a depuis ce temps tourné quatorze autres films où se confirment autant que se renouvellent son talent de cinéaste et le dynamisme du cinéma qu'il représente. En parallèle à sa carrière cinématographique, il a produit une oeuvre poétique et théâtrale moins abondante mais tout aussi importante.