

Pierre Perrault : homme de parole

Sous la direction de Robert Laliberté,
Francesca Bourgault et Mylène Poulin



Pierre Perrault : homme de parole.

Sous la direction de Robert Laliberté, Francesca Bourgault et Mylène Poulin

Pierre Perrault : homme de parole.

Sous la direction de Robert Laliberté, Francesca Bourgault et Mylène Poulin

Une publication de l'Association internationale des études québécoises (AIEQ).

32 rue Notre-Dame,
Québec (Québec) G1K 8A5
www.aieq.qc.ca, accueil@aieq.qc.ca

Production et mise en page : Francesca Bourgault

Révision linguistique : Isabelle Bouchard

Photographie : Martin Leclerc

Couverture : Luc Jacques, CompoMagny enr.

Impression : Marquis imprimeur inc.

ISBN : 978-2-9812535-0-7 (version imprimée)

ISBN : 978-2-9812535-1-4 (version électronique)

Dépôt légal – Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2011

Dépôt légal – Bibliothèque et Archives Canada, 2011

© Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés – AIEQ



Pierre Perrault : homme de parole.

Sous la direction de Robert Laliberté, Francesca Bourgault et Mylène Poulin

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	10
Avant-propos.....	12
Florence Davaille.....	13
CHAPITRE 1 LA TRANSMISSION ET LA MÉMOIRE.....	19
Pierre Perrault et la question de la transmission.....	21
Johanne Villeneuve.....	21
Un apprenti auprès de Pierre Perrault et de ses complices à la caméra : l'expérience du tournage de <i>Cornouailles</i>	31
Stéphane Drolet.....	31
CHAPITRE 2 LE CITOYEN ET L'ENGAGEMENT.....	41
Pierre Perrault en Abitibi.....	43
Marion Froger.....	43
L'engagement politique de Pierre Perrault.....	51
Gwenn Scheppler.....	51
Pierre Perrault en Acadie, le rôle du cinéma vécu dans la transformation d'une prise de parole en conscience historique.....	61
Bernard Gauvin.....	61
CHAPITRE 3 LES LIEUX ET LES TERRITOIRES.....	75
L'engagement ou comment, me prenant pour Pierre Perrault, j'ai fait la découverte de ses <i>découvertes</i>	77
Denys Desjardins.....	77
Pierre Perrault entre ville et campagne.....	81
Daniel Laforest.....	81
CONCLUSION.....	89
La pérennité de Pierre Perrault.....	91
Yves Lacroix.....	91
ANNEXES.....	107
ANNEXE I.....	109
Liste des participants au colloque.....	109
ANNEXE II.....	111
Notices biographiques des auteurs.....	111

REMERCIEMENTS

En mai 2009, l'Association internationale des études québécoises (AIEQ), avec la collaboration de la Chaire de recherche du Canada en études québécoises et canadiennes (CREQC) de l'Université du Québec à Montréal, a organisé le colloque *Pierre Perrault : homme de parole*. Ce colloque visait à rendre hommage à Perrault, ce grand Québécois, à l'occasion du dixième anniversaire de sa mort. Il réunissait des chercheurs qui ont étudié son œuvre et y ont jeté un regard critique, des écrivains et des cinéastes qui l'ont eu comme collègue ou ami et qui pouvaient témoigner de son humanisme, aussi bien que des artistes qui venaient illustrer la richesse et la diversité de son talent¹. En somme, ce colloque cherchait à faire savoir à Perrault que sa parole avait été entendue et que sans l'ombre d'un doute, elle continuerait de l'être dans les années à venir.

Dans les pages qui suivent, on trouve les textes qui ont été préparés par la plupart de celles et ceux qui ont participé à ce colloque à titre de conférenciers. Je tiens à remercier tous ces auteurs sans qui cette publication n'aurait pas pu voir le jour. Je souhaite remercier également toutes les personnes et institutions qui m'ont aidé à concevoir ce colloque, à le préparer, à l'animer et, finalement, à lui donner une suite concrète et durable.

Grâce à madame Yolande Simard-Perrault, nous avons pu inviter à titre de conférenciers au colloque quelques-uns des jeunes chercheurs à qui l'AIEQ a attribué la bourse Pierre-et-Yolande-Simard-Perrault au cours des années passées. Je tiens à remercier d'une façon toute particulière madame Simard-Perrault pour la générosité et la confiance qu'elle manifeste depuis longtemps déjà envers l'AIEQ. Je tiens à remercier également les différents commanditaires du colloque, soit le ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine (MCCCF), le cabinet du premier ministre du Québec, l'Office national du film (ONF) et le Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ).

¹ Voir annexe 1 pour la liste des participants au colloque.

L'organisation de ce colloque et son déroulement se sont faits dans un climat d'efficacité autant que d'amitié. Je remercie, pour leur disponibilité et leur générosité, les membres du comité organisateur du colloque (Michèle Garneau, Florence Davaille, Lucille Beaudry et Yves Lacroix), l'équipe du CREQC (Olivier De Champlain et Martine Proulx) et celle de l'AIEQ (Manon Savard, Mylène Poulin, Francesca Bourgault et Jocelyn Bérubé). Je ne saurais trop remercier chacun d'entre eux pour l'aide indispensable qu'ils m'ont accordée.

En terminant, je tiens à préciser que c'est principalement à Mylène Poulin et à Francesca Bourgault que revient le mérite de cette publication. Pour en arriver à rassembler, à corriger et à éditer les textes qui s'y trouvent, elles ont dû faire montre de patience et de détermination. Je me dois de les féliciter et de les remercier en mon nom personnel et au nom de tous ceux qui pourront prendre connaissance des textes qui suivent.

Le directeur général de l'AIEQ,
Robert Laliberté

AVANT-PROPOS

Florence Davaille

Université de Rouen

Dans son « Discours sur la parole », Pierre Perrault déclarait, en commentant les mots d'Alexis Tremblay, l'un des habitants de l'Île-aux-Coudres :

[...] tout l'homme est fondé sur une mémoire, celle qu'il se choisit. Et choisir une mémoire, c'est fonder une existence. Qu'on le prive d'une telle mémoire et il faudra recommencer tout le destin¹.

Belle entrée en matière pour le présent recueil. Conjurant la malédiction des éternels recommencements, il souhaite en effet revenir sur la mémoire d'une œuvre et ce que l'on peut précisément en choisir aujourd'hui. Les 19 et 20 mai 2009 s'est tenu à Montréal un colloque autour de la figure de Perrault, cinéaste et poète dont l'œuvre parcourt les années 1950 à 1990. L'Association internationale des études québécoises rendait hommage à l'une des figures les plus importantes du cinéma et de la littérature du Québec, disparue il y a maintenant dix ans. Une exposition de photos prises par Perrault et son équipe lors de différents tournages² et d'œuvres contemporaines inspirées de textes du poète a accompagné les discussions. L'ouvrage collectif présenté ici recueille les différentes contributions à cette journée. Témoins de certains tournages, cinéastes, poètes proches de Perrault, chercheurs universitaires – tous lecteurs et auditeurs appartenant à sa génération ou aux générations suivantes –, nous avons voulu ressaisir, comprendre, relire et revoir ensemble l'œuvre de l'écrivain-cinéaste, et mesurer la place qu'elle peut avoir dans la culture d'aujourd'hui, vue du Québec et d'ailleurs, puisque les francophonies et les traductions permettent la circulation des arts au-delà des frontières.

Il faut rappeler d'abord ce que représente Perrault dans le discours culturel québécois. L'écrivain-cinéaste met en place à partir des années 1950 une certaine façon d'aborder le cinéma documentaire, ce « cinéma du réel » inspiré de l'œuvre de Jean Rouch et de Robert Flaherty. Cette méthode de travail, qui est aussi une méthode de tournage, consiste notamment à aller « au plus près des gens » afin de les faire entendre, en se tenant à l'abri de toute fiction. Elle donne forme à un parti pris artistique et philosophique : « Et si toute réflexion sur l'homme devait débiter par une mise en question de l'écriture, ce monarque un peu trop

absolu de l'intelligence, par une remise en liberté de la parole analphabète comme source de tout langage³? » Le cycle de l'Île-aux-Coudres, où Perrault filme les habitants de cette île du Saint-Laurent située en face de Baie-Saint-Paul, sera une référence cinématographique pour une génération de Québécois qui (re)découvre la saveur de sa langue, l'exubérance de son tempérament et certaines traditions. Perrault génère dans l'île, grâce à l'un des tournages, une réédition de la pêche aux marsouins. Au moment où le Québec amorce un autre discours sur lui-même – au cours de cette « révolution tranquille » saluée par un journaliste new-yorkais –, Perrault saura créer une parole représentative d'une culture. Il est aussi d'une génération qui voit naître l'Office national du film (ONF), structure où des fonds publics financent la production de cinéma par des réalisateurs recrutés pour créer la mémoire d'une société en pleine évolution.

On conçoit à cette époque les outils qui vont faire (re)connaître une culture et lui faire prendre conscience d'elle-même, qui vont aussi permettre de la médiatiser. Perrault vit alors le destin de jeunes gens qui saisissent les possibilités d'une ère de mutation. Avocat de formation, il abandonne la grisaille de son cabinet pour l'aventure de la radio et d'un cinéma à construire.

Il appartient aussi à une génération qui a vécu la revendication souverainiste. Au moment où le Mouvement souveraineté-association (MSA) se constitue, il filme la tournée politique de René Lévesque jusqu'à Winnipeg et interroge la capacité du Québec à se sentir uni dans le film *Un pays sans bon sens*. Il écrit la postface du livre *Option Québec* de Lévesque, dans laquelle il formule cette phrase fameuse : « Québec. C'est un mot qui grandit⁴. » Et toute son œuvre, tant écrite que cinématographique, s'attache à exprimer un « pays », autre moyen d'un engagement plus diffus, plus artistique aussi, et affirmé opiniâtrement. La parole est ainsi donnée à une langue québécoise originale et savoureuse – parcourue dans ses recoins –, aux étudiants (parfois méfiants) de l'Acadie, au drame des agriculteurs de l'Abitibi, à la mémoire de quelques mythes de la culture québécoise : la chasse à l'original ainsi que le voyage de Jacques Cartier et son *Brief récit*. Les mutations vécues dans la « grande ville » de Montréal font aussi l'objet de sa réflexion, preuve que son œuvre n'est pas seulement l'expression d'un terroir. Le travail de Perrault fera date également parce qu'il est l'un des premiers à faire connaître le cinéma québécois hors du Québec.

Au Canada anglophone, notamment : Perrault reçoit plusieurs prix, à Toronto, à Edmonton. *Le règne du jour* et *Les voitures d'eau* sont présentés à Cannes, en France, à la Semaine de la critique, successivement en 1967 et 1970. Le cinéma de Perrault recevra, en France, des prix à Dinard, à Orléans, à Évreux, à Lyon. Il en recevra aussi ailleurs dans le monde : à Melbourne en Australie, à Colombus aux États-Unis (Ohio), à Mannheim en Allemagne, en Espagne, en Belgique, en Suisse. Il est aujourd'hui connu au Japon.

Le colloque de mai 2009 a aussi souligné des aspects moins connus de l'œuvre de Perrault, notamment son travail des années 1980-1990. Dans le Québec de l'après-Révolution tranquille, Perrault resserre sa perspective autour d'une vision du Nord et développe sa réflexion sur la façon d'habiter un territoire. Là encore, le cinéaste fait voir un Nord peu connu de tous, car il est souvent perçu comme un ensemble de « régions ressources » moins habitées. En montrant cet aspect du « pays », Perrault revendique toujours l'amour d'un territoire, habité ici avec les Amérindiens. Dans les mêmes décennies où An Antane Kapeshe fait connaître *Je suis une maudite sauvagesse* (1977), où Bernard Assiniwi publie *La saga des Béothuks* (1984), où des auteurs amérindiens commencent à écrire dans des revues, Perrault filme *Le goût de la farine* (1977) et *Le Mouchouânipi* (le pays de la terre sans arbre, 1980) et participe ponctuellement à la revue *Recherches amérindiennes au Québec*. Cet intérêt n'est pas nouveau : Perrault a déjà filmé les Innus de la Côte-Nord, qu'on appelle alors les Montagnais, dans *Ka Ke Ki Ku*, un documentaire des années 1950, de la première série *Au pays de Neufve-France*. Dans les années 1980, le regard du cinéaste a toutefois changé.

Si les films de 1977 et de 1980 tracent la mémoire d'un mode de vie « indien », ils évitent de se cantonner dans un regard ethnologique qui mettrait prudemment à distance. En filmant les Innus de la Côte-Nord, Perrault traite aussi du regard des Européens (et de leurs descendants) sur les Amérindiens. L'enjeu d'écrire « pour la suite du monde » n'est donc pas tant ici de maintenir l'héritage d'une lignée, que de défendre une aptitude commune à vivre dans un milieu. Perrault développe une pensée de l'adéquation à un territoire – partagée par tous –, adéquation qui exige un certain nombre de compétences, y compris celle de nommer la faune et la flore dans la langue la plus précise et la plus enracinée possible.

Le colloque de 2009 a montré aussi la variété d'une œuvre, écrite autant que filmée, rassemblant poésie, théâtre et essai. La consultation du fonds d'archives de l'Université Laval a d'ailleurs été un motif récurrent des discussions. Le dernier film de Perrault, *Cornouailles*, présenté au public en 1994, a fait l'objet d'un intérêt tout particulier. S'il eut peu de succès à sa sortie, il permet de ressaisir l'œuvre à partir de l'un de ses piliers : *Gélivures*, recueil de poésie publié en 1977, dont le troisième chant, intitulé « Cornouailles », prépare vingt ans d'aventure nordique, jusqu'aux expéditions en terres de Baffin et d'Ellesmere, à la recherche du bœuf musqué. On a ainsi souligné un esprit de continuité dans l'œuvre de Perrault et l'un de ses principes essentiels : la primauté de la poésie.

Celle-ci en effet s'épanouit en parallèle avec l'œuvre cinématographique, nourrit le commentaire du documentaire et le prépare. Elle est l'un des modes de cette parole revendiquée par Perrault contre une certaine littérature :

[...] le vieil instrument de l'écriture nous avait façonné le poignet de telle sorte que nous étions prisonniers des fleurs eurasiennes et à la recherche du temps perdu des autres. Comment faire porter la toge romaine ou la jupette athénienne à un peuple de bûcherons⁵?

La poésie de Perrault montre précisément que la parole captée par le tournage a pu devenir une nouvelle littérature à l'abri de tout discours désincarné. La dynamique expliquée dans le « Discours » s'y retrouve :

Donc, un jour, j'ai élu domicile à l'Île-aux-Coudres. Sans véritable préméditation. Pour voir. Parce que les livres finissent par être inhabitables. Parce que, malgré tout, on se dit que les images d'ailleurs ont bien dû naître quelque part et qu'il conviendrait de prendre pied dans son propre temps perdu pour fomentier une parole à jardiner, à tisonner⁶.

L'œuvre écrite témoigne donc du fait que le cinéaste ne renonce pas à toute littérature, mais travaille précisément à en créer une nouvelle. La poésie qui associe un verbe, une vision et un rythme est à envisager comme un principe unificateur de toute l'œuvre. En ce sens, Perrault demeure un homme de l'écrit : presque chaque film est doublé de la publication d'un livre; chaque film est entouré de notes, de journaux d'expéditions, de réécriture et s'intègre à une réflexion qui s'est structurée à force de dossiers constitués sur tel ou tel sujet. Les hommes de la génération de Perrault, même s'ils ont été des maîtres de l'image,

même s'ils ont dénoncé les abus d'une culture livresque déconnectée du réel, ont été formés dans et par le livre, à la différence de la génération suivante, plus proche du clip et de la vidéo.

Dans le présent recueil, les différentes contributions mettent en évidence les particularités du travail de Perrault et les problèmes que pose son œuvre. Johanne Villeneuve interroge la notion même de mémoire et de filiation, si importante chez Perrault, en la replaçant dans le contexte actuel d'une « crise de la paternité ». Stéphane Drolet raconte le tournage de *Cornouailles*, aux côtés de Pierre Perrault, de Martin Leclerc et de Bernard Gosselin, ses deux caméramans. Il a alors 21 ans et est engagé pour « porter trépieds et bobines de pellicule », comme Denis Villeneuve, l'autre « p'tit concombre ». Marion Froger, à partir des films de Perrault sur l'Abitibi, explore la dimension politique de son œuvre dans les années 1970 qui voient la victoire du Parti québécois de Lévesque. Gwenn Scheppler nous entraîne dans les méandres de l'engagement politique de Perrault, toujours réaffirmé dans ses *Discours* et plus généralement dans l'œuvre entière, mais moins aisé à définir qu'il n'y paraît : un engagement plus proche du questionnement que de l'obligation de répondre, chez un homme qui a pu écrire dans la presse, comme le rappelle Denys Desjardins : « Mes films ne sont pas politiques. Ce sont des outils de réflexion, le matériel nécessaire à la reconnaissance de l'homme d'ici⁷. »

Bernard Gauvin, à partir de l'expérience du film *L'Acadie, l'Acadie?!!*, aborde le rôle du cinéma de Perrault dans la constitution d'une conscience historique en Acadie, soulignant comment le travail d'un Québécois a pu être ressenti dans une autre région francophone de l'Amérique du Nord. Denys Desjardins, en racontant son parcours à la suite de Perrault, souligne quelle conception de l'engagement il a apprise de lui : « Le problème était de se rendre compte qu'on valait nous-mêmes la peine d'être vécu. » Daniel Laforest, à partir de l'étude de deux séries d'entretiens radiophoniques, *Imagerie sur ma ville* (1961) et *J'habite une ville* (1965), met en lumière un aspect moins connu de l'œuvre de Perrault, qui correspond à une mutation essentielle dans le Québec moderne : le passage du rural vers l'urbain. Enfin, Yves Lacroix retrace patiemment la postérité du cinéaste-poète et l'intérêt soutenu qu'il suscite encore au Québec.

Pour finir cette entrée en matière, j'ajouterai que ce qui frappe, à l'examen des films et des photos qui gardent la mémoire des expéditions de Perrault, c'est aussi le plaisir d'un homme à vivre les aventures qui portent les tournages. La pêche aux marsouins, la route vers La Romaine, la chasse à l'orignal, le tour du Québec par la mer, le parcours de la lande d'Ellesmere sont autant de voyages qui le mènent vers l'extrême. Plaisir d'homme à l'époque, essentiellement, mais qui, raconté aux veillées, fait briller les yeux des petites filles autant que ceux des garçons. Au fil de ces tournages, Perrault s'immerge dans la vie qu'il raconte, pour ne plus en revenir, du moins en pensée. On trouve, dans l'une des éditions de *Gélivures* annotées par le poète, ces vers :

ayant un jour pensé le froid
comme un sanctuaire
il n'arrivera plus jamais
à se réconcilier avec la chaleur
et le jardinage
prisonnier (à jamais) de sa victoire
sur l'impossible glacière ⁸

Et l'aventure est une rencontre humaine pour Perrault. Loin de l'esprit de performance qui régit beaucoup de celles d'aujourd'hui, l'expérience vécue au cours des tournages nourrit une recherche du sens, une perception de l'humain dans sa plus exacte condition.

¹ Pierre Perrault, « Discours sur la parole » (1966), réédition dans *La trilogie de l'Île-aux-Coudres*, textes et témoignages, Montréal, Office national du film (Coll. Mémoire), 2007, p. 23.

² L'exposition, constituée au centre culturel Notre-Dame-de-Grâce de Montréal en 2008, a aussi été présentée à Rouen en France, lors de la journée organisée en mars 2009 sous le thème Pierre Perrault, poète de l'Extrême-Nord.

³ Pierre Perrault, « Discours sur la parole », *op. cit.*, p. 22.

⁴ Pierre Perrault, « Québec », dans *René Lévesque*, Option Québec, Montréal, Éditions de l'Homme, 1968, p. 170

⁵ *Idem.*

⁶ *Ibid.*, p. 23.

⁷ Pierre Perrault, cité dans Denys Desjardins, « Perrault : Je ne veux pas raconter des histoires », dans *La Patrie*, 25 juillet 1971, p. 9.

⁸ Pierre Perrault, *Gélivures*, version annotée par le poète, fonds Pierre Perrault, Division des archives de l'Université Laval (Québec).

CHAPITRE 1

LA TRANSMISSION ET LA MÉMOIRE

Pierre Perrault et la question de la transmission

Johanne Villeneuve

Université du Québec à Montréal

Car il faut bien s'en rendre compte, nous fûmes précédés dans la carrière par une génération de suicidés.

Pierre Perrault

Deux films québécois ont récemment été projetés sur les écrans sans que l'on relève, dans leur étroite parenté, les éléments qui en font des œuvres profondément signifiantes pour notre époque : *Le banquet* de Sébastien Rose et *Polytechnique* de Denis Villeneuve. Si le premier repose sur la fiction et le second sur un événement bien réel, les deux films font le récit d'une tuerie et s'achèvent sur une question fondamentale qui accompagne le suicide d'un des protagonistes : celle de la responsabilité à l'égard de l'enfant que l'on met au monde. Dans *Le banquet*, le tueur éclabousse de son sang le visage d'un bébé après avoir tué son père symbolique – un professeur. Dans *Polytechnique*, longtemps après l'événement, une survivante délibère sur l'enfant qu'elle porte, s'adressant en pensée à la mère du tueur, avouant avoir peur devant la responsabilité qui lui incombe, comme elle a eu peur autrefois dans le terrible face-à-face avec la mort. En outre, chacun des films traite, à sa manière, de la difficulté pour un parent de comprendre son enfant. Dans un cas, on souligne l'absence de père, dans l'autre, la faiblesse, voire l'impossibilité d'un lien filial authentique. Dans les deux cas, l'action se déroule dans le monde universitaire. Cela n'est pas un hasard.

Si la question éthique de la responsabilité à l'égard de l'enfant que l'on met au monde se rattache au destin des étudiants, c'est parce que le milieu universitaire est compris, dans ces films, comme le lieu symbolique des apprentissages de la vie et de la transmission sous toutes ses formes : transmission du savoir et des connaissances, mais aussi lieu symbolique des héritages où s'éprouvent le lien et les ruptures entre les générations. La tuerie devient, dans ces films placés en miroir, le révélateur d'une crise de la transmission, l'expression d'un malaise profond qui a tout à voir avec la crise actuelle de l'éducation.

Que l'on puisse, dans une société comme celle du Québec, avoir refoulé le lien pourtant indélébile entre l'éducation et la transmission mérite toute notre attention. La crise n'est plus à nos portes. Elle a, comme l'ombre qui longe les murs dans les films évoqués plus haut, investi l'espace public. Elle mine les héritages et contribue à appauvrir l'avenir.

Or, on remarquera, dans les deux films, la présence de Pierre Perrault, non pas sous la forme d'une influence cinématographique – les deux films appartiennent au genre de la fiction et sont fortement esthétisés –, mais par l'introduction d'éléments thématiques et de figuration. Dans *Le banquet*, non seulement le professeur, spécialiste du cinéma, parle des films de Pierre Perrault et de Michel Brault à ses étudiants, mais les images de leurs films défilent à l'écran, servant d'arrière-plan visuel aux discours proférés.

Dans *Polytechnique*, un jeune homme, survivant de la tuerie, cuve sa mélancolie dans sa chambre avec, lui aussi, en arrière-plan une affiche géante tirée d'un film de Perrault : le silence dépressif du personnage contraste avec l'exubérante figure de Grand-Louis.

La présence de Perrault en arrière-fond de ces films n'est pas, elle non plus, un hasard. Elle a tout à voir avec la question de la transmission, avec l'urgence, aussi, de parler à nouveau d'un désir de père, de filiation, de médiation, de rituel et de mémoire. Cette question de la transmission, Perrault y a toujours été singulièrement sensible. Elle prend chez lui différentes formes, en fonction de ce que j'aimerais appeler ici « trois écarts ».

L'écart entre les générations (père-fils)

Dans un entretien avec Paul Warren, Perrault s'inquiète de ne pas laisser d'héritier. Racontant le tournage de *Cornouailles*, il parle de sa relation avec deux anciens concurrents de l'émission *La course destination monde*, devenus aujourd'hui des cinéastes reconnus : Stéphane Drolet, documentariste, et Denis Villeneuve. D'abord posé sous l'angle d'une incompréhension médiatique, cet écart générationnel devient le symptôme d'un problème plus profond :

Entre eux, parfois, souvent, Stéphane et Denis parlaient de ce qui les préoccupait. Et j'avoue que je n'arrivais pas à les suivre. Ils parlaient d'un autre monde. Parce que leur système de référence, c'était la télévision,

c'était les bandes dessinées, les clips, que je ne connaissais pas. On est rapidement dépassé parce que l'homme change avec les images qu'on lui propose. Son système de référence, il ne le bâtit pas lui-même. Il est conditionné. Il est fabriqué par les images. Nous voilà, à nouveau, confrontés à l'image conquérante. *Qui s'empare de nos fils. Qui nous prive de paternité.* Ils sont inondés par l'image. Par des images qui changent. Qui ne proposent que la séduction. Qui proposent des paradis, des mondes qui n'ont rien à voir avec notre réalité. Qui les bombardent d'images. *Qui les aliènent, en sorte qu'ils deviennent étrangers sans le savoir, sans s'en rendre compte, à leur père, à leurs instituteurs, à eux-mêmes.* Les enseignants sont débordés par la gauche ou par la droite. Les images que les jeunes voient sont des images nouvelles qui n'ont rien à voir avec les images que tu connais. Alors évidemment, tout va changer. La tyrannie de l'image va avoir de terrifiantes conséquences sur le comportement des humains, sur l'avenir de l'homme. On n'en sait rien peut-être. Je sais seulement qu'on ne reviendra pas en arrière. Je me sentais donc complètement débranché, dépassé, par la culture du clip que je n'arrive pas à lire. Je suis analphabète dans leur système. Peut-être le sont-ils dans le mien. Nous habitons dans des cultures étrangères et pourtant nous marchions dans la même vallée comme de vrais amis. De vrais amis que nous aurions pu devenir. Mais séparés irrémédiablement par les images. Par ce mur de Berlin de l'image¹.

Dans un texte plus ancien où il aborde la mort d'Hubert Aquin, Perrault s'inquiétait déjà : « Mes enfants sont investis comme le reste. Je n'ai plus sur eux aucune maîtrise. Ils parlent un langage que j'ignore. La télévision est devenue maternelle. Elle enseigne la langue de Ben-Hur. Ma parole n'arrive pas jusqu'à eux². »

Le rituel de la chasse s'impose alors comme le dernier avatar d'une transmission possible. « Caméramage » ou chasse à l'original, quête cinématographique ou pêche aux marsouins, seul le rituel permet, par l'engouement des gestes et leur réitération, d'entrer dans les pas de l'autre, de franchir l'écart du temps et des incompréhensions. À l'étrangeté technique des nouvelles images, il faut répondre par la simplicité des connivences.

Cet écart des générations, Perrault l'éprouvait encore, mais en amont, au constat du *Testament politique de Félix-Antoine Savard*. Il écrit, en réponse à Savard, dans *Le Devoir* du 28 janvier 1978, un texte intitulé « Le Royaume des pères à l'encontre des fils ». Lors de sa publication dans *De la parole aux actes*, Perrault écrira en introduction : « En tant qu'héritier, car je n'ai jamais contesté la paternité de Savard, je refuse l'héritage de soumission à une couronne que Menaud lui-même récusait de toutes les forces de son instinct poétique³. » Il est par ailleurs clair, dans ce texte, que la

privation des héritages commence dès la Conquête – « quand les seigneurs nous ont abandonnés au triste sort et au maigre espoir⁴ » –, qui a confiné les fils à la condition d'orphelin.

Il ne fait aucun doute que se joue ici un premier écart déterminant, sous la forme des héritages qui ne passent pas et des filiations détournées du sens de la transmission. Pourtant, cette première tension n'a pas pour enjeu principal l'éclairage des conflits intergénérationnels; la relation père-fils trouve chez Perrault une voie métaphorique plus large et une signification plus profonde qui permettent d'aborder l'élément le plus essentiel, soit la détermination de la culture elle-même.

L'écart entre les cultures

L'œuvre de Perrault est mobilisée par un écart entre les cultures, écart qu'il faut entendre de deux manières. D'une part, on souligne une distance entre une culture intellectuelle, dite classique ou savante, et une culture populaire, au sens du vernaculaire et du monde profane. D'autre part, on oppose une culture poétique (celle de la parole, de la « réalité » selon Perrault) à une culture de masse (celle de l'image, de la fiction). Aussi problématiques que soient ces oppositions, elles ordonnent néanmoins la conception que se fait Perrault de la culture. La véritable culture engage d'emblée une transmission, car il s'agit moins de « transmettre la culture », comme s'il s'agissait de rendre disponible un produit quelconque, que de permettre le sens même de la transmission, c'est-à-dire de faire de la culture une transmission. Ainsi, la culture ne peut pas devenir objective; elle est entièrement coulée dans la médiation du geste qui consiste à relier tant les générations que les composantes d'un territoire : les hommes et leur environnement.

Or, l'écart entre culture intellectuelle et culture populaire prend souvent, chez Perrault, le sens d'un conflit entre écriture et oralité⁵. Insistant sur une mémoire collective « non littéraire », Perrault en appelle à recommencer le Québec en dehors de la littérature : « Culturellement nous appartenons à un langage et à un tempérament plus qu'à une littérature⁶. » La littérature est jugée suspecte parce que l'écriture est, en « Québécoisie » plus qu'ailleurs, un supplément, une lettre sans vie appelée par « la mauvaise conscience des poètes récalcitrants qui se cherchent une âme d'emprunt⁷ ». À lire Perrault, cependant, on peut se demander si ce refus de la littérature n'est pas simplement le fruit d'un

malentendu, la difficile conjoncture dont s'enorgueillit le poète et qui ne traduirait en réalité qu'un amour inconditionnel pour ce qu'il appelle « l'immense territoire de l'oralité⁸ ». Dans la vérité actualisée du geste quotidien et de la parole donnée, dans l'hospitalité, mais aussi dans la grandeur des hommes de l'Île-aux-Coudres, de l'Abitibi ou même de la Bretagne, il retrouve en effet l'essence de l'épopée et de la tradition orale : « [...] ici et là, je rencontrais des hommes oubliés par les images, négligés par les littératures, et qui apprenaient à vivre en vivant⁹. » La « réalité » serait plus fabuleuse que les textes des classiques et les grands mythes usés par l'effet des institutions.

Cette opposition entre une culture populaire fortement orale et l'écriture se traduit par différents conflits, exposés dans l'œuvre, entre l'imaginaire et le documentaire, entre le rêve et la réalité, entre la fable et l'objectif. Or, cette poésie orale, que ne cesse de révéler le cinéma de Perrault, trouve sur son chemin un autre visage de l'adversité : la culture de masse où sont consacrés malencontreusement les cultes de la fiction, du spectacle et de l'image que Perrault associe de manière toute platonicienne au mensonge et à l'imitation vaine. La culture à laquelle il aspire se veut plutôt la continuité d'un milieu humain : retrouver la mémoire de son milieu, la maîtrise d'une vie en commun. Ce milieu, c'est en somme ce que Didier appelle, dans *Un pays sans bon sens*, la « signature indélébile » : « On ne peut pas lire la signature. Mais on ne peut pas l'effacer », soutient Didier.

Au final, c'est à une véritable sphère conflictuelle que nous convie la question de la culture chez Perrault. La transmission n'est jamais une affaire tranquille, elle porte le poids de la responsabilité et de la lutte.

L'aliénation et l'écart à soi-même

L'oralité, c'est cette ferveur du langage dont Perrault dit par ailleurs qu'il s'y « reconnaît plus et mieux que dans les romans de Proust. Et ça n'est pas mépriser Proust que de dire que je descends de la misère¹⁰ ». La littérature, comprise au sens institutionnel des belles-lettres, est considérée comme coupable de mépriser la parole, de ne pas savoir s'intéresser à « l'homme » – non pas au sens humaniste du terme, mais en ce que l'homme exprime dans son action une réalité non idéalisée appelée « l'hommerie ».

Dans ces conditions, les Québécois ne peuvent qu'emprunter à la littérature comme on emprunte, par la force de l'aliénation, à une culture étrangère dominante. Du point de vue d'une littérature minorisée – celle que pratique Perrault parallèlement à son cinéma –, le geste et la parole constituent tant l'héritage indélébile que l'avenir de la culture, sans « les artifices de la fiction ».

Dans la question de l'aliénation, le thème de « l'écart à soi » est sans doute ce qui rapproche le plus Perrault d'un autre penseur québécois, son contemporain, lui aussi poète, mais sociologue, universitaire et serviteur de l'État : Fernand Dumont. Mais à l'inverse de Perrault, passant du cours classique à l'oralité de Baie-Saint-Paul, Dumont engageait toute son œuvre à montrer comment s'effectue le passage d'une culture première (populaire et orale) à une culture seconde (savante et lettrée). Fils d'ouvrier, d'abord imprégné par la culture rurale de Charlevoix qui était celle de ses parents, il voit dans l'écriture savante la possibilité d'accéder à un autre monde, de se détacher de soi pour mieux y revenir. Culture première et culture seconde se nourrissent ainsi l'une l'autre par la voie des arrachements.

Perrault s'arrachera plutôt de l'humanisme classique pour replonger dans un héritage qui lui échappe parce qu'il n'est pas directement le sien et qu'il n'aura de cesse de poursuivre. Tandis que Dumont conçoit favorablement le déchirement entre les deux cultures, trouvant la continuité d'un milieu humain, voire une liberté créatrice dans l'enrôlement des deux cultures au sein d'une identité commune, chez Perrault, c'est la culture qui est en trop, en deçà de laquelle il revendique un « territoire » : « Et je cherchais désespérément à prendre pied dans ma propre vie, dans une géographie occultée par le martyrologe et les reines d'Angleterre, à sortir enfin du sentier battu de la culture¹¹. » Si le dépaysement est rendu nécessaire chez Dumont dans l'exercice d'une compréhension de soi, c'est la nécessité de « s'empayer » qui guide l'entreprise du cinéaste-poète.

Réintégrer sa propre vie, « vivre en vivant » – cette concrétisation, vers laquelle tend l'œuvre entière de Perrault et qui s'étend hors de la culture, quand elle ne l'englobe pas totalement – devient crucial, davantage sans doute que l'idée d'une revendication à l'égard des classes ou des milieux sociaux. Mais que signifie alors cette vie apprise en elle-même, cette

tension homogène de l'expérience apparemment si forte et indéfinissable?

C'est ici qu'entre en jeu la notion d'aliénation. Le mot revient souvent dans les essais de Perrault, non pas dans l'optique de la critique de l'idéologie, mais dans un sens politique fort. On sait combien cette notion, usée par des décennies d'usages marxistes, s'est vidée aujourd'hui de sa pertinence. Et pourtant, on ne saurait trop y revenir, dans le but de penser cette fois les malaises identitaires et, surtout, « la privation des héritages » dans le contexte des cultures minoritaires. Les malaises identitaires couvent sous les gestes de dénégation qui sont le lot quotidien dans une société comme celle du Québec contemporain : le refus de reconnaître ses torts, l'aveuglement à soi, la perpétuelle mimique des recommencements, l'amnésie collective sont autant de formes dénégatrices qui empêchent la transmission et privent l'avenir de ses ressorts.

Enseigner Perrault à de jeunes étudiants en études littéraires, à l'université, permet justement de revoir cet écart à soi-même, vécu tantôt comme arrachement salutaire, tantôt comme aliénation. Je retiens deux éléments de cet enseignement. Premièrement, Perrault permet de mettre au jour la difficulté qu'il y a à habiter sa propre langue et sa propre culture. Il faut voir combien la position de Perrault est paradoxale puisqu'elle permet de décrire ce malaise tout en paraissant offrir une solution qui risque de le faire perdurer davantage : une forme d'anti-intellectualisme. Le chemin parcouru par Perrault, de la culture des lettrés à la culture populaire des ancêtres, la plupart des gens de ma génération ont dû le faire en sens inverse (le sens de Dumont). Mais peut-être Perrault est-il justement mieux placé que Dumont pour montrer à rebours, à de jeunes étudiants, la valeur « active », bénéfique, voire utopique (dans le bon sens du terme) de cette redécouverte d'une « vie en vivant », celle du caractère « épique » de la transmission de l'expérience. Car si « la vie en vivant », celle de Marie Tremblay et de Grand-Louis, n'a rien à voir avec le vécu atomisé des enfants de l'ère multimédia, elle permet de s'arracher de manière salutaire au confort de « soi ». Perrault fait réaliser dans quelle mesure parler sa langue, vivre en commun et vivre sa vie sont des actes souvent difficiles, complexes et conflictuels, parfois imbus de violence et de douleur, jamais anodins. Devant un film comme *L'Acadie, l'Acadie?!?*, devant les démêlés de Maurice Chaillot avec lui-même, comment se soustraire au constat d'une

difficile accession à soi-même? Méfions-nous alors des identités à la carte, de la confusion qui règne entre la liberté (au sens d'un affranchissement) et l'insouciance. Méfions-nous de la légèreté avec laquelle nous traitons le métissage culturel, confondant trop souvent la pluralité éprouvée avec le pluralisme idéalisé.

Deuxièmement, la figure de l'aliénation recouvre un sens auquel les étudiants sont particulièrement sensibles : celui d'un « moment » clé, négatif, qui permet un rite de passage. Les rites initiatiques structurent, la plupart du temps, les films de Perrault, dans certains cas les poèmes, mais de manière parfois souterraine. Enseigner Perrault, c'est mettre au jour la force rituelle de la parole, du geste, de la vie en commun, de la lutte quotidienne, de la relation à l'autre. D'un point de vue anthropologique, le rite de passage est un moment où le sujet s'aliène pour mieux se délier (sortir de soi); c'est le moment où agissent de la manière la plus déterminante les forces secrètes de la transmission. Car le « rituel » lui-même est une manière de transmettre la culture qui se confond avec la vie elle-même. Et si le rite initiatique est « codé » (voir Bernard et la « loi de la chasse » dans *La bête lumineuse*), il ne l'est qu'à force de répétition, comme mémoire, dans le jeu des relations qui forment un tissu social. L'une des grandes leçons de Perrault est de montrer qu'il n'y a pas de liberté sans cette mémoire à transmettre et qui transmet. En devenant responsables de cette mémoire, nous devenons responsables de nous-mêmes – « nous » entendu au sens collectif (ce qui est un lieu commun), mais aussi au sens de la personne.

Cette responsabilité est la clé de la désaliénation. Elle conduit à la véritable liberté.

Ces différentes tensions, tributaires d'autant d'écarts, peuvent paraître aujourd'hui un peu dépassées. Pourtant, ce sont elles qui font retour, sous la pression du refoulé, dans les films de Villeneuve et de Rose.

¹ Pierre Perrault, *Cinéaste de la parole. Entretiens avec Paul Warren*, Montréal, l'Hexagone, 1996, p. 266. Je souligne.

² Pierre Perrault, « Trou d'homme » (1977), dans *De la parole aux actes*, Montréal, l'Hexagone, 1985, p. 326.

³ *Ibid.*, p. 341.

⁴ *Ibid.*, p. 350.

⁵ J'ai traité de ce sujet dans « Pierre Perrault, poète et cinéaste », dans *L'esprit créateur*, vol. XLIII, n° 2 (été 2003), p. 72-80. J'en reprends ici quelques extraits.

⁶ Voir l'entrevue accordée à *Cinéma Québec* en mai 1971, en compagnie de Michel Brûlé et Fernand Dumont, reprise dans Pierre Perrault, *L'œuvre intégrale de Pierre Perrault : vol. 2 La quête d'identité collective*, Montréal, Office national du film (Coll. Mémoire), 1999, p. 41.

⁷ Pierre Perrault, *Irréconciliables*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1999, p. 39.

⁸ Pierre Perrault, *L'oumigmatique ou L'objectif documentaire*, Montréal, l'Hexagone, 1995, p. 21.

⁹ Pierre Perrault, *De la parole aux actes*, Montréal, l'Hexagone, 1985, p. 10.

¹⁰ Pierre Perrault, *Caméramages*, Montréal / Paris, l'Hexagone / Édilig, 1983, p. 14.

¹¹ Pierre Perrault, *De la parole aux actes*, op. cit., p. 9.

Un apprenti auprès de Pierre Perrault et de ses complices à la caméra : l'expérience du tournage de *Cornouailles*

Stéphane Drolet

Cinéaste, Montréal

Il me semble que j'ai quelque chose à raconter de ma rencontre avec Pierre Perrault. Mais en ai-je le droit? Est-ce présomptueux, déplacé de ma part? J'aurais aimé que Denis Villeneuve soit avec moi aujourd'hui, puisque nous avons vécu cette expérience ensemble, mais il est actuellement en tournage en Jordanie pour l'adaptation cinématographique de la pièce de théâtre *Incendies* de Wajdi Mouawad.

Tous les deux, après avoir voyagé respectivement sur les continents africain et asiatique pour le compte des émissions de télévision *La course Amérique-Afrique* (1989-1990) et *La course Europe-Asie* (1990-1991), nous avons été kidnappés dès notre retour par Perrault pour vivre le plus beau et le plus étrange des huis clos qui soit : avec une cinquantaine de bœufs musqués, nous étions prisonniers d'un enclos glaciaire au nord du pôle Nord magnétique. C'était là le lieu d'un grand chantier poétique, auquel nous étions conviés à participer... en portant trépieds et bobines de pellicule pour Martin Leclerc, le caméraman de *La bête lumineuse* (1982), et pour Bernard Gosselin, le caméraman du film *Le règne du jour* (1967)!

D'ailleurs, j'aurais aussi aimé que Leclerc soit à côté de moi aujourd'hui, mais je sais que les caméramans préfèrent se cacher derrière la caméra pour nous offrir les images dont se nourrissent les réalisateurs.

Cela fait dix-neuf ans que j'anticipe le temps des hommages et que je crains d'être convoqué à la barre du souvenir. J'entends Perrault, l'ex-avocat : « Qu'avez-vous à dire pour votre défense? » Je n'ai pourtant jamais demandé à côtoyer un si grand cinéaste, un si grand poète. Mais comment refuser semblable invitation? Je n'avais que 21 ans et pour moi, Perrault habitait les livres d'histoire du cinéma – suscitant admiration et fascination. Tout à coup, il descendait du grand écran pour me

demander, à moi, de les suivre, Leclerc, Gosselin et lui. Mais pourquoi moi? Je crois que c'est ce qu'on appelle « être là au bon moment ».

J'arrive donc à l'Office national du film (ONF) en juillet 1990 pour y suivre un stage en réalisation. C'est le prix qui m'est décerné à la suite de *La course Amérique-Afrique*. Je me retrouve compagnon de bureau de Gosselin, qui a réalisé plus de 25 films et a été caméraman dans au moins 75 autres films, grand artiste, grand artisan du cinéma documentaire et, selon ses dires, l'un des derniers survivants de la marine à voiles.

« Nous autres, c'est la marine à voiles. Ça va tranquillement, à l'air de tous les temps... Vous autres, la vidéo... ça manque jamais son coup la télévision! » nous disait-il.

Perrault n'a pas de bureau à l'ONF. Constamment, il s'arrête rendre visite à Bernard pour l'entretenir d'un tournage épique en préparation : une quatrième expédition dans la vallée de Sverdrup, qui traverse d'est en ouest l'île d'Ellesmere, dans l'Arctique canadien. Pour la première fois depuis les nombreux tournages en Abitibi, au Mouchouânipi (*Mushuau-nipi* en innu) et sur la Basse-Côte-Nord, entre 1972 et 1977, Pierre invite son vieil ami à reprendre la caméra pour le suivre là-bas. Des retrouvailles cinématographiques! Et moi, je suis là à les écouter, assis à mon bureau et feignant de travailler, baignant dans la légende – une légende vécue bien entendu.

C'est pourquoi je suis incapable de dissocier ma rencontre avec Pierre de ma rencontre avec Bernard. L'un ne va pas sans l'autre pour comprendre un chapitre important de l'histoire du cinéma québécois.

Les deux étés précédents, en 1988 et 1989, Perrault et son équipe ont séjourné trois fois dans cette vallée afin d'observer la petite société des bœufs musqués. L'espoir du cinéaste : filmer le combat décisif entre deux mâles dominants, point culminant de son projet poétique, alimenté par sa fascination pour cet animal nordique. Le bœuf musqué, qui s'acharne à habiter le territoire le plus inhospitalier qui soit, à l'ombre des glaciers, est un animal métaphorique illustrant l'obstination des peuples à s'accrocher à un territoire. Le film s'appellera *Cornouailles* (1994) et sera le dernier de la longue filmographie de Perrault. Un film qui passera, à l'époque, presque inaperçu...

Donc, pour ce quatrième tournage, Gosselin vient en renfort de Leclerc, caméraman des films de Perrault depuis *La bête lumineuse*. À deux caméras, ils espèrent augmenter leurs chances de filmer ce fameux combat, qui peut se produire à tout moment sur un territoire de dix kilomètres carrés!

Au début du mois d'août 1990, Perrault m'aborde dans un corridor et m'entraîne à la cafétéria. Nous nous assoyons, avec pour unique témoin une machine distributrice qui doit toujours être là aujourd'hui. « As-tu de bonnes bottes? Un bon sac de couchage? » me demande-t-il. C'est qu'ils craignent que je m'ennuie sans eux dans les couloirs onéfiens...

Au cours des derniers mois, j'ai consulté les notes de voyage de Perrault, à la Division des archives de l'Université Laval, pour un projet dont vous verrez des extraits tout à l'heure. J'y ai trouvé ceci :

[...] à force d'y songer, je me suis aperçu qu'il [Leclerc] ne pourrait pas se déplacer tout seul [avec la caméra] et j'ai invité Stéphane, gagnant de La course en stage à l'ONF, à nous accompagner. C'est un ami de Daniel Bilodeau et ils étaient venus à la maison... Nous avons parlé cinéma – que sommes-nous pour un jeune? – il a 20 ans – est-ce qu'il est jeune – oui bien sûr – naïf et généreux –, mais je n'arriverai pas à le considérer autrement que les autres. La distance est plus grande du jeune à l'ainé qu'inversement – peut-être ai-je cette attitude pour ne pas marquer le temps qui nous sépare. Le temps sépare-t-il... c'est la mort qui sépare¹.

Et c'était vrai. Je crois que Denis Villeneuve et moi pouvons en témoigner. Pierre m'impressionnait, mais tout à la fois, nos rapports étaient simples, chaleureux, conviviaux. Il nous traitait d'égal à égal.

Quelques jours plus tôt, il m'avait d'ailleurs confié, et je le cite de mémoire : « À l'ONF, tu peux faire ce que tu veux, si tu manœuvres correctement. Il suffit de dire et d'écrire ce que les gens de l'ONF veulent entendre et lire. Ensuite, tu en fais à ta tête. Tu fais ton film. »

Deux semaines plus tard, je suis dans un avion, assis près de Leclerc. Pierre et Bernard doivent être devant. Cette fois-ci, je rêve vraiment. En fait, je voudrais sortir de ce rêve, disparaître ou échanger ma place avec une personne plus méritante que moi... Je dois avouer que j'étais à demi catastrophé : c'était trop! Malgré tout, un objet me permet de me tenir debout au milieu de ces géants : je ne serais jamais parti sans une petite caméra vidéo, semblable à celle que j'avais utilisée lors de mon voyage

sur le continent africain. Lorsque j'aurai un peu de temps libre, je pourrai faire œuvre utile.

Pierre était heureux à l'heure des départs. Voici ce qu'il écrit dans ses notes en 1990 puis en 1991 :

Nous voilà au-dessus des nuages. Bernard va d'un hublot à l'autre. Il veut tout voir et tout partager. Sa capacité d'émerveillement est un apport considérable. Les équipes de tournage ont un besoin sans bornes d'enthousiasme. On ne fréquente pas impunément le délire de Bernard².

On est dans l'avion... enfin... pour la septième fois³ [...] *Toulmonde* est là au rendez-vous. Pour une fois, ça tourne dans l'huile. [Stéphane] est étonné d'être [là]. Denis Villeneuve ne le croit pas lui non plus. Martin est de bonne humeur. Bernard fait rire *toulmonde*. Je suis comblé : mes deux caméramages – deux grands mages – et le sang nouveau. Ça donne envie de tourner. Le reste repose sur le hasard. Qu'on nomme chance⁴.

Août 1990 : un séjour de près de trois semaines

Le quotidien du tournage de *Cornouailles* est fait de petites choses. La vallée de Sverdrup est un lieu dépouillé, démesuré. Nous sommes entourés de rochers, de montagnes, de glaciers. Ce qui nous paraît proche est loin de nous; ce qui nous semble loin l'est encore plus. Nous sommes sans repères. Et ces mammouths à l'horizon, après une approche lente et patiente, se révèlent être de la taille d'un gros bœuf dépeigné : les bœufs musqués. Ces bêtes étranges triment de lointains souvenirs dans leur petite mémoire; elles partageaient leurs pâturages avec le rhinocéros laineux, il y a près de 30 000 ans, lors de la dernière période de glaciation.

Jour après jour, nous observons les déplacements des hardes de bœufs musqués. Pierre tente de repérer les prémices d'une lutte de pouvoir entre mâles dominants. Nous attendons, accroupis dans l'herbe ou derrière un rocher. Nous marchons d'un bout à l'autre du royaume des bœufs, inlassablement. Trépieds sur le dos, le sac à dos bourré de bobines de pellicule 16 mm.

De temps à autre, quartier libre, nous faisons une balade dans les hauteurs ou au pied du glacier. Au passage, nous filmons des saxifrages, des saules rampants, des lagopèdes ou des lièvres arctiques. Nous assistons même au passage annuel d'un ours polaire! Ce sont des jours heureux pour Pierre et Bernard qui se retrouvent, de leur propre aveu,

comme au bon vieux temps. Ils évoquent d'ailleurs fréquemment les voyages au Mouchouânipi (*Mushuau-nipi*), dans le Nord québécois.

Mais peu à peu, le découragement s'insinue dans l'équipe. Les jours passent. Pas de combat, et l'hiver polaire approche. Notre ruisseau commence à geler. Dans six jours, le petit avion bimoteur viendra nous chercher.

Soudainement, un soir, vers vingt-trois heures, alors que nous terminons de laver la vaisselle, nous remarquons de l'agitation à deux kilomètres du campement. Deux bœufs musqués se préparent à l'affrontement. L'été, là-bas, le soleil ne se couche jamais complètement. Malgré tout, à cette heure-ci, il fait sombre et le ciel est couvert. À la course, nous nous dirigeons vers les deux mâles. Le duel est commencé. Bernard et Martin plantent leurs caméras là où ils se trouvent et tournent. Les deux mâles foncent l'un sur l'autre. Encore un coup, deux coups, c'est terminé.

Nous rentrons au campement, emballés mais déçus. Le combat a été très court – a-t-on vu quelque chose? – et puis l'image sera terriblement sous-exposée... De retour à Montréal, Pierre, Bernard et Martin le constatent à l'écran, lors du visionnement des *rushes*. C'est si sombre et granuleux. On ne peut pas conclure le film en s'appuyant sur cette séquence.

Il faudra y retourner l'été suivant, pour une cinquième fois... si Pierre arrive à convaincre son producteur du bien-fondé d'une ultime mission.

Août 1991 : un autre séjour de près de trois semaines

Non sans difficulté, Perrault obtient une ultime chance de retourner au pays de l'ovibos (autre terme désignant le bœuf musqué). Il rameute sa harde de cinéastes à laquelle se rajoute un second « stagiaire portageur⁵ », Denis Villeneuve. Ce dernier revient de *La course Europe-Asie* et se présente à l'ONF avec son visa d'entrée. Il est aussi éberlué que moi l'année précédente. Grand luxe donc pour cette dernière expédition, chaque caméraman aura son porteur de trépieds et de pellicule! Et Denis et moi, nous nous transformerons en anthropologues observant cette curieuse race des pionniers du cinéma vécu.

Eux aussi nous analysaient, ils se demandaient bien de quoi étaient faits nos jeunes esprits et quel genre de cinéma notre génération viendrait arrimer à leur dur labeur, à leur effort colossal de défrichage des années

1960-1970. Y avait-il chez eux un désir de transmission, que nous ne pouvions que décevoir? Qu'allions-nous faire de leur révolution cinématographique, celle du cinéma vécu, du cinéma du réel? J'ai souvent entendu Bernard, songeur, dire que leur façon de faire du cinéma, c'était peut-être terminé, révolu.

Pourtant, de la part de Bernard, le désir de transmettre était évident, explicite. C'était dans sa nature. Sa vision du métier, sa conception du travail de l'artisan du cinéma impliquent l'idée de transmission. Combien de générations d'assistants-caméramans avait-il formées? Pierre était plus discret de ce côté. Ses attentes n'en étaient pas moins grandes, mais je crois qu'il n'osait pas les énoncer à haute voix. Un poète ne peut transmettre son sens de la poésie... Il ne pouvait que souhaiter nous faire vivre un tournage auprès de ses complices de toujours et espérer. Espérer provoquer une vocation?

Pour ma part, à leur côté, j'ai appris à faire confiance au réel. Si nous demeurons attentifs et patients, la réalité nous apportera les réponses. Je me suis reconnu dans cette forme de cinéma. J'ai découvert l'euphorie qui nous envahit quand l'inattendu survient et que nous nous y étions préparés.

Mais reprenons le fil du récit. Ce voyage d'août 1991 ressemble en tous points à celui de l'année précédente : même obsession d'assister au combat, même territoire que nous arpentons sans relâche, mêmes promenades du dimanche et, surtout, même atmosphère de franche rigolade. S'ajoutent aussi quelques moments grandioses où nous nous risquons à approcher les bœufs d'un peu plus près, question de provoquer « quelque chose », car nous n'avions plus rien à perdre... Je pense entre autres à une « musquevauchée » saisissante au pied du glacier, sous un ciel menaçant; nous l'avions déclenchée par notre simple présence. J'entends encore résonner les sabots sur la pierre.

Pierre aimait nous faire découvrir tous les recoins de la vallée. À chaque promenade, la caméra vidéo nous suivait. Martin ouvrait la marche, Pierre s'arrêtait à tout moment pour s'extasier devant plantes et lichens, Bernard « s'époustouflait » devant le paysage et nous mitraillait de mots d'esprit. Pierre m'avouait n'avoir jamais vu Bernard truculent à ce point! Je crois que Pierre a passé la moitié du séjour plié en deux. Nous aussi. J'oserais dire que la bonne humeur a pu jusqu'à un certain point ramollir

la rigueur et le professionnalisme de l'équipe. Je soupçonne Pierre d'avoir souhaité vivre un dernier voyage cinématographique avec son vieux *chum*. L'ONF changeait, ils le savaient fort bien. C'était la fin de leur règne.

Enfin, le 24 août 1991, encore une fois vers la fin de notre séjour, le miracle se produit. À proximité du campement, en début de soirée, un duel se prépare longuement. Nous avons tout le temps de nous installer, les deux caméras postées en des lieux différents, et un long combat s'ensuit, filmé dans son intégralité. Cette fois-ci, contredisant les paroles de Bernard, le cinéma n'a pas raté son coup, la marine à voiles a affirmé sa suprématie. La télévision n'aurait pas fait mieux. Il aura fallu à Perrault cinq années de patience et sept voyages pour obtenir ces quelques minutes de métrage.

Et de retour au camp, Denis et moi avons filmé – en vidéo – Pierre, Bernard et Martin, éblouis, incrédules, soulagés. Pierre flottait littéralement et nous parlait, nous parlait, sans pouvoir s'arrêter et nous de filmer, de filmer, émus.

Lors de cette soirée mémorable, nous avons tourné sans nous censurer. La plupart du temps, j'étais mal à l'aise de tourner en vidéo, surtout lors du voyage de 1990 où j'étais le seul stagiaire. Il me semblait poser un geste profane dans un univers cinématographique sacré! À tel point que parfois, ma timidité me poussait à donner l'impression de filmer quelque chose à l'avant-plan de l'image, mais c'était Pierre à l'arrière-plan qui m'intéressait.

Le crayon-mémoire

Le même sentiment m'habitait pour l'écriture. J'ai peu écrit lors de ces voyages. C'était le territoire littéraire, poétique de Pierre. Je n'avais pas à m'y introduire. Je me suis plutôt interdit d'écrire sur cette expérience. Et pourtant, en consultant récemment les calepins de Pierre, je constate qu'au contraire, ça lui aurait peut-être plu : il transcrivait mes « rapports de son ». Il y sentait parfois de l'émotion!

À la lecture de ces calepins, j'ai découvert une infinité de détails, consignés au jour le jour. Pierre notait tout. Il faisait même parfois des croquis de nos déplacements dans la vallée.

Un exemple parmi d'autres : dans un calepin, je suis tombé sur un épisode où je filmais en vidéo. Bernard se réveillait péniblement au lendemain du combat raté du 30 août 1990. Pierre a noté : « Stéphane filme le lever du lion. » Dans ce long plan vidéo, Pierre est à l'avant-plan et il écrit, comme d'habitude. Bernard, couché à l'arrière-plan, multiplie les commentaires ironiques. Qu'écrivait Pierre à ce moment-là? Je me pose la question depuis dix-neuf ans bien sûr. Eh bien... il notait mot à mot les répliques savoureuses de Bernard, accompagnées de ses propres impressions! Obsession de conserver le réel vécu en mémoire. Parfois au moyen de la caméra ou du magnétophone, parfois au moyen du crayon. C'est vraiment étonnant.

Bernard se réveille lentement [...] Il entreprend de se raconter à lui-même le combat de la veille. Il n'arrête pas de commenter ses états d'âme :

– Il faudrait se ressaisir, la devise de mon école secondaire c'était : vers les sommets, hardis, serrons les rangs!

Il ajoute, toujours obsédé par le combat :

– On ne rentre pas à Montréal, on vagabonde dans l'Arctique, on fonde le Ice Pack International, on s'occupe des couples de bœufs musqués séparés [...]

C'est inquiétant, ça fait une heure que vous m'avez pas parlé?

Faut dire que quand il prend le crachoir, lui, c'est pas facile de prendre place⁶¹!

Dans tous ces écrits de voyage, c'est donc le fonctionnement de la pensée du cinéaste qui peut être ainsi suivi à la trace. Belle invitation.

Une conclusion impossible

Perrault était un cinéaste fidèle à ses personnages et à ses équipes. Passionnément. Toute son œuvre est imprégnée de cette remarquable fidélité. Une œuvre construite autour de ces fréquentations et de ces collaborations. Film après film, il tirait une charge qui s'alourdissait sans cesse. Où puisait-il cette énergie? Avec le film synthèse, *La grande allure* (1985), le prétexte de la navigation lui permettra de revisiter, une dernière fois avec la caméra, plusieurs des personnages qui habitent ses films précédents, tout en suivant à la lettre l'itinéraire de Jacques Cartier, en qui il reconnaissait sa propre ferveur pour la réalité.

Un autre vieil ami, le bœuf musqué, l'attendait patiemment en fin de parcours. Est-il possible de parler ici d'amitié? L'ami du poète

certainement qui laissera toute la place à sa parole. Le bœuf musqué était peu loquace, malgré les efforts de Pierre pour le sortir de son silence, pour entrer en contact avec lui.

Nous avons par conséquent le champ libre pour discuter au quotidien, de tout et de cinéma. Point d'Alexis, d'Irène, d'Hauris ou de Stéphane-Albert pour accaparer l'attention de nos aînés. Ils étaient captifs de notre curiosité, bien juvénile. Ce n'était pas un petit privilège. En avons-nous suffisamment abusé?

Denis et moi, les « p'tits concombres », avons fait partie de la dernière équipée cinématographique de Perrault. Après *Cornouailles*, Pierre n'a plus tourné. Il a écrit, beaucoup écrit. L'expérience des tournages sur l'île d'Ellesmere a soudé quelque chose entre nous. On ne garde que de beaux souvenirs de ces voyages.

Et après toutes ces années – après avoir lu *Gélivures*⁷ en particulier –, je suis stupéfait et je me dis ceci : c'est ce long poème en trois chants⁸ qui nous a permis de faire de si beaux voyages. Avec Pierre, même la poésie permettait d'avoir accès au vécu, à l'expérience vécue. Comme quoi, la littérature ne se vit pas seulement sur le papier, mais aussi sur le sol rocailleux et bien réel. La poésie peut être tenue responsable de nos entorses à la cheville! Merci Pierre pour ces voyages dont on ne revient jamais tout à fait.

Comme d'autres avant moi qui appartiennent aux aventures abitibiennes, aux grandes chasses à l'image au pays de la terre sans arbre, à la traversée du *Blanchon* transatlantique, etc., je tire une grande fierté d'appartenir à une aventure de Perrault, celle de *Cornouailles*. Je n'ai pourtant pas fait grand-chose; on me doit le son de quelques mugissements d'ovibos et beaucoup de pain doré et de vaisselle nettoyée!

[Cette présentation était suivie de la projection de *Dans la vallée de Sverdrup* (19 min), un montage d'extraits du matériel vidéo que nous avons tourné en 1991. Ce montage se trouve dans le coffret DVD *La quête d'identité collective – L'œuvre intégrale de Pierre Perrault* (Office national du film, 2009) et est l'amorce d'un projet de film documentaire que je réalise actuellement sur nos voyages sur l'île d'Ellesmere. La conclusion impossible de ce texte sera peut-être dans ce film...]

¹ P319/D18,5 – Journal Sverdrup 90, 17 août 1990, p. 2, fonds Pierre Perrault, Division des archives de l'Université Laval (Québec).

² P319/D18,5 – Journal Sverdrup 90, 17 août 1990, p. 3, fonds Pierre Perrault, Division des archives de l'Université Laval (Québec).

³ Perrault additionne ici les deux premiers voyages dans l'Ungava en 1987 avec les cinq autres voyages sur l'île d'Ellesmere, en 1988 (2 voyages), 1989, 1990 et 1991.

⁴ P319/D18,5 – Journal Sverdrup 91, 13 août 1991, p. 3, fonds Pierre Perrault, Division des archives de l'Université Laval (Québec).

⁵ C'est ainsi que Perrault qualifie judicieusement notre participation dans le générique de *Cornouailles*.

⁶ P319/D18,5 – Journal Sverdrup 90, 31 août 1990, p. 84-86, fonds Pierre Perrault, Division des archives de l'Université Laval (Québec).

⁷ Pierre Perrault, *Gélivures*, Montréal, l'Hexagone, 1977, 209 p.

⁸ « Neigeries », « Froidureté » et... « Cornouailles ».

CHAPITRE 2

LE CITOYEN ET L'ENGAGEMENT

Pierre Perrault en Abitibi

Marion Froger

Université de Montréal

Sans conteste, on a pu qualifier les quatre œuvres que Pierre Perrault tourne en Abitibi au début des années 1970 de films politiques. Perrault y suit Hauris Lalancette, un candidat péquiste en campagne, cultivateur de son état, qui multiplie les rencontres avec ses concitoyens lors des élections de 1973 pour dénoncer la politique libérale de développement régional. À travers lui, Perrault s'intéresse au sort de l'Abitibi qui perd son tissu agricole au profit des industries minières et forestières, avec l'aval d'un gouvernement qui subventionne ces industries et incite, par une politique d'aide au départ, les cultivateurs moins fortunés à abandonner leur terre. C'est aussi pour Perrault l'occasion de construire son propre discours souverainiste, non pas tant en opposant les options défendues par les libéraux et les péquistes, que par la quête de royaume d'Hauris Lalancette. Celle-ci ne manque pas en effet d'évoquer la quête inachevée du peuple québécois, qui, trahi par ses élites à plusieurs reprises, ne peut toujours pas se dire « maître chez lui », comme Hauris aime à se le dire sur ses terres.

Mais ces films ne sont pas de simples pièces dans le jeu politique de cette époque effervescente. Ils ne renvoient pas simplement au discours politique de Perrault en ces années d'espérance qui voient la victoire de René Lévesque et de son parti en 1976, date à laquelle le cinéaste achève justement le montage des trois premiers films de la série. Ils sont politiques parce qu'ils explorent le sens politique de la vie humaine, sur une voie qui n'est pas sans évoquer la pensée d'Hannah Arendt. Ils révèlent par ailleurs la dimension politique fondamentale de la démarche documentaire de leur auteur, bien au-delà de ses engagements souverainistes et de son opposition au capitalisme mondialisé.

Un royaume vous attend, le premier film du cycle abitibien, débute avec une image saisissante : une maison sur camion, qui prend la route, dans le matin brumeux. Rien de moins qu'une désertion, dans le regard de celui qui reste sur la terre abandonnée par d'autres. Perrault nous montre la scène à travers ces yeux-là et entend faire vivre à son

spectateur l'expérience politique que cette image déclenche. Il s'agit en effet d'une image qui, si vous êtes habitant, colon, enraciné dans votre coin de pays, vous oblige à sortir de chez vous, à discuter avec votre voisin, à vous inquiéter de lui, de sa vie, à comprendre ce qui vous est arrivé, pour que votre aventure collective finisse là, dans une débandade générale. Et c'est bien précisément ce qu'Hauris a l'air de faire, dans ce premier film qui efface le contexte électoral de ses conversations avec ses concitoyens. Perrault met en scène l'élan qui porte Hauris vers les autres, un élan qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler aussi la démarche même du documentariste.

En fait, Hauris intéresse Perrault autant par ce qu'il fait que par ce qu'il dit, sinon davantage : il dépense son énergie à convaincre, et ce faisant – il ne le sait pas, mais Perrault le voit, Perrault le sait, Perrault le monte comme ça –, Hauris ravive, Hauris ranime, Hauris intensifie la vie commune au moment même où elle s'éteint. Perrault ne montre pas à voir un simple candidat péquiste en campagne. Il restitue l'expérience enivrante d'un « agir ensemble ». Les moments de communion et de connivence qu'Hauris arrache à ses concitoyens font naître un sentiment de puissance qui oblitère un instant la logique réelle du pouvoir de l'époque : une soumission généralisée de la société québécoise aux impératifs du développement industriel, financier et administratif contre lesquels ni Hauris ni Perrault ne sont en mesure de lutter.

Ajoutons que Perrault ne fait rien pour situer l'intervention d'Hauris dans les débats de l'époque. Il décontextualise au contraire les discussions qu'Hauris provoque pour mieux valoriser la rencontre et l'échange. Avec *Un pays sans bon sens* et *L'Acadie, l'Acadie!?!?*, Perrault avait goûté à l'intensité de la vie publique. En Abitibi, il éprouve un sentiment d'urgence provoqué par la fin du « rassemblement des hommes¹ », la condition première de la vie politique selon Arendt. En regardant ces films, je n'ai pu m'empêcher de penser à ce qu'elle écrit dans *La condition de l'homme moderne*, sans savoir si Perrault connaissait sa pensée, mais en supputant du moins le partage générationnel d'une même sensibilité à la question politique. Je n'ai pu m'empêcher de songer à la dignité qu'elle veut redonner à la dimension politique de la vie active, quelle que soit la nature des débats, à la place qu'elle accorde à la vie publique, à la parole et à l'action qui s'y relancent et s'y relaient entre des hommes et des femmes qui se reconnaissent et se créent dans la volonté affirmée de bâtir du commun.

Les interactions, dans la vie publique ordinaire, comme Arendt le souligne elle-même, ne laissent pas de traces durables. Le magnétophone et la caméra peuvent les enregistrer, mais cet enregistrement ne suffit pas à leur donner l'importance des œuvres collectives. Pourtant, comme le précise Arendt, le monde commun qu'elles permettent de bâtir devrait être source de la plus grande fierté et mobiliser la plus grande vigilance. Or, il ne suffit pas de les enregistrer pour que leur importance se révèle. C'est bien ce qu'a découvert Perrault, chemin faisant, dans le labeur du film à faire. Perrault n'a donc pas respecté les situations de départ. Il ne s'est pas contenté d'enchaîner des enregistrements en suivant un fil narratif simple : celui d'un Hauris en campagne. Il a découpé ces situations, en a redistribué les morceaux non pas dans un film, mais dans quatre, il a multiplié les raccords de telle sorte que les protagonistes semblent dialoguer à distance et qu'on n'en ait jamais fini avec un échange. Les échanges franchissent ainsi les limites du temps et de l'espace que leur assignait la situation de départ, s'établissent entre des hommes qui ne se sont peut-être jamais rencontrés réellement, mais dont les paroles et les gestes se répondent d'une scène à l'autre. Perrault poétise la vie publique pour valoriser ce qu'elle construit : une volonté de bâtir un monde qui ressemble à ceux qui l'habitent et le lèguent. Si le rassemblement des hommes n'est pas possible dans la vie réelle, pourquoi ne pas faire du cinéma l'espace-temps imaginaire d'un tel rassemblement, entre des cinéastes, des protagonistes et des spectateurs?

Pour impliquer son spectateur, Perrault se fixe pour objectif d'intensifier la parole d'Hauris. Cette intensification repose sur des séries de modulation entre les échanges : des accords doux et crépusculaires avec Camille Morin (*Un royaume vous attend*), des « contrepoints » avec les femmes sceptiques des voisins d'Hauris (*Un royaume vous attend*), des assonances lointaines conquises laborieusement avec les Bretons (*C'est un Québécois en Bretagne, Madame!*), un rire gêné, répétitif, qui parcourt d'infranchissables distances, entre le « mover » de maisons et Hauris (*Un royaume vous attend*), des écarts de ton qui fragilisent le dialogue avec les ingénieurs agronomes (*Un royaume vous attend*). Et chacune de ces modulations sera reprise, à intervalle régulier, pour composer non pas tant un discours qu'une expérience affective, intensive, de la rencontre.

À force d'interruptions, de sauts et de reprises entre les séquences, le spectateur ne risque-t-il pas de perdre un peu le fil? De perdre ce « vécu » en direct dont Perrault dit vouloir faire la matière de son

cinéma? Il reste, dans la trame des films de Perrault, des moments incandescents : Hauris qui chante pour le barbe breton (*C'est un Québécois en Bretagne, Madame!*), Hauris qui pleure au congrès du Parti québécois (*Gens d'Abitibi*). On ne peut bâtir tout un film sur ces moments-là, Perrault le sait, ni les noyer dans la succession simple des scènes et le respect du temps vécu. Le montage virtuose de Perrault en a préparé l'irruption impromptue, et ainsi les a transformés en décharges émotives qui forcent le spectateur à se projeter aux côtés des personnages. Cette projection est comme le dernier tour de vis de son entreprise. Elle brise l'écran et crée les conditions de l'expérience vive propre aux fictions cinématographiques. Le spectateur la vit comme n'importe quelle expérience filmique fictionnelle, grâce aux processus projectifs dans l'univers du film, sans que son engagement politique réel soit nécessaire à cette implication. C'est à la fois la force et la faiblesse de l'acte poétique : il produit une intensité inconnue dans le monde réel qui s'y reverse difficilement.

Perrault fait d'ailleurs un constat amer : Hauris, nous dit-il dans un intertitre de *Gens d'Abitibi*, prêche dans le désert, dans le « silence précambrien » de l'Abitibi :

[L'Abitibi] est le silence précambrien. Le grand bouclier du silence. Et Hauris la voix qui crie dans le silence. Presque incongrue. Excessive. Sans interlocuteur. Entourée par le silence majoritaire des épinettes qui reprennent le terrain perdu².

Perrault ne s'est-il jamais satisfait de ne créer qu'une utopie? L'espace politique de ses films se substitue à celui, réel, qui rejettera Hauris. Montrer ce rejet sans renoncer à l'utopie, c'est le sens du dernier film de ce cycle, *Gens d'Abitibi*, monté en 1980. Le montage qui oppose la harangue des agronomes, des technocrates, des Pierre Nadeau, à la parole d'Hauris est très clair à ce titre : d'un côté, un espace public saturé par le discours du pouvoir qui ne laisse que peu de place à la discussion, de l'autre, une parole exposée, livrée à sa propre intensité, solitaire. Dans les films de Perrault, Hauris incarne une puissance qui le déborde, dans un « espace de l'apparence », pour reprendre le terme de Arendt, aux interactions intenses ou nulles entre Hauris et ses concitoyens, entre Hauris et les hommes de pouvoir. Ce n'est pas en vain qu'un sort particulier a été réservé aux images des salles de classe, des sous-sols d'église, des amphithéâtres, du Forum de Montréal où ont lieu les rencontres publiques. Dans une salle, Hauris s'adresse à des chaises

vides, dans l'autre, les rires fusent et les applaudissements crépitent; des visages attentifs disent le plaisir, la crispation, l'incrédulité, le désir, le désespoir; on discute ferme ici tandis que l'échange s'étiole ailleurs. Une pulsation envahit les films, entre une énergie folle et une rage d'impuissance, qui fait clignoter le monde commun, entre présence et absence.

Perrault se fait-il démagogue en jouant ainsi avec les émotions du spectateur? Quiconque est prêt à engager le débat avec Hauris a le droit de se méfier d'une telle procédure sans égard aux arguments contradictoires. Mais le cœur du film n'est pas dans un tel débat, il est dans une invitation à réfléchir sur le devenir du politique dans la société que les Québécois se construisent au tournant des années 1970.

Que dit, en substance, Hauris? Il profère un discours de résistance à la modernité économique et sociale de ces années qui voient les premiers effets de la mondialisation de l'économie de marché – l'accroissement des richesses par l'accroissement de la production et de la consommation – sur les dynamiques locales des milieux de vie. L'Abitibi ne serait rentable que pour l'industrie minière et forestière : c'est elle que l'on développe en priorité. La non-rentabilité du secteur agricole débouchera à l'inverse sur une politique de subvention des arrêts d'exploitation. Cette logique – qui ne rencontre aucune résistance – semble promettre une prospérité individuelle et familiale au plus grand nombre; c'est en fait l'inverse qui se produit, selon Hauris. Parce que l'essentiel de la richesse produite est non seulement concentré dans quelques bourses, mais également exporté ailleurs, vers les villes américaines et canadiennes. Mais aussi, parce que le travail d'employé des industries enferme les hommes dans le cycle de la dépense et de la consommation.

De ce point de vue, les thèses d'Hauris ne sont pas sans évoquer l'analyse de la vie active et du travail de Arendt. Hauris le martèle et Perrault le répète dans les quatre films qu'il lui consacre : à la peine de l'*animal laborans* qui travaille pour survivre, au contentement de l'*homo faber* qui contemple son œuvre, il faut ajouter le souci du commun, qui s'exprime en actions publiques. Une telle configuration de la vie active échappe aux travailleurs et aux employés des centres industriels où ne se créent pas de biens durables et où l'activité politique est réduite aux rapports entre employés et employeurs. *Animal laborans*, Hauris l'a été, comme son père Éphrem. Obligé tout comme lui de gagner son pain par

tous les moyens, cerné tout comme lui par la misère qui menace de tout engloutir. Dans *C'est un Québécois en Bretagne, Madame!*, Hauris, étreint par l'émotion, l'évoque, pêchant des crapauds au bord des chemins pour graisser les essieux de sa charrette, faute d'argent pour acheter l'huile nécessaire à leur entretien. Sortir de la misère, oui, mais pas du travail, se plaît à dire Hauris, qui disserte à plusieurs reprises sur l'oisiveté des riches et le désœuvrement des chômeurs. Hauris est aussi un *homo faber*, un bâtisseur, celui qui inscrit dans le paysage des biens qui durent, qui se transmettent et qui instaurent, dans le règne de la nature, un monde proprement humain. Sa fierté n'est cependant pas à confondre avec celle que revendique l'abbé Proulx au nom des colons, devant les villages, les routes, les écoles et les églises qui semblent pousser comme des champignons sur les cendres encore chaudes des défrichements; il n'entre aucun signe d'allégeance dans ce qu'il fait, aucun signe de soumission aux autorités religieuses ou gouvernementales, bien au contraire. Hauris est fier de sa liberté inscrite dans son œuvre. Il est façonneur de paysage, plutôt que bâtisseur, il est celui qui a pu dégager la courbe sensuelle d'une colline, comme il le confie à Denys Desjardins dans *Au pays des colons*. De la satisfaction de l'œuvre accomplie à la jouissance du paysage, on passe d'une liberté conquise à une liberté donnée en partage. Enfin, Hauris présente une dernière dimension : à la peine de l'*animal laborans* qu'il est sur sa terre, à la fierté de l'*homo faber* qu'il est devenu, avec sa petite femme de cent livres à ses côtés, dans son domaine qu'il peut regarder, contempler, parcourir à loisir et offrir à la vue des autres, il ajoute, et la formule est de Arendt, « l'intensité passionnée qu'il donne au monde³ » à chacune de ses performances publiques.

En 1982, dans le numéro que la revue *Possible* consacre à l'Abitibi, Perrault revient sur son expérience abitibienne et fait part de ses réflexions philosophiques sur la manière dont il est possible d'avoir prise sur l'histoire, malgré tout ce qui échappe à notre contrôle et malgré ce que la vie fait de nous : « Comme disait Sartre que je cite à dessein en cette occurrence : je crois qu'un homme peut toujours faire quelque chose de ce qu'on fait de lui⁴. »

La morale sartrienne qu'il revendique après qu'il eut dit pourtant vouloir se décrocher de Saint-Germain-des-Prés est liée à ce geste qu'il posa en Abitibi et qui le sortit de sa condition de cinéaste, de faiseur d'images. « On » a fait de lui un poète, un cinéaste. « On » : son milieu, son

parcours, ces femmes et ces hommes qui l'ont encouragé sur cette voie, qui ont capitulé devant son sourire, comme le dira très justement Stéphane-Albert Boulais quelques années plus tard. « On » a fait de lui un poète et un cinéaste : son œuvre, ses films qui lui ont valu ce titre auprès de ses employeurs, de ses amis, de ses concitoyens. Mais qu'a-t-il fait de lui? Quelque chose que n'épuisera aucune des étiquettes que pourrait lui valoir son œuvre. Ce qu'il a fait de lui, Arendt pourrait lui souffler, n'existe pas sans les autres qui le forcent à sortir de lui et lui révèlent en retour ce dont il est capable. Il n'aurait rien fait de lui sans tous ceux qu'il a croisés, en fait, sans ce monde commun qu'Hauris veut sauver en Abitibi et qu'il s'agit de bâtir sans relâche, partout, contre tout ce qui menace de le détruire : une trop grande adversité, un aveuglement de l'esprit, un repli sur soi, une absence de désir, une vaine espérance. Il est facile ici de reconnaître la voix de Arendt qui justifie ainsi la nécessité de la dimension politique de la vie humaine. C'est donc moins l'œuvre que l'expérience dont elle provient qui comptera désormais : Perrault ne poétisera pas la vie des autres ni ne s'effacera devant la poésie des autres, mais cherchera sa justification d'être dans une nouvelle posture : l'entretien du lien avec ses contemporains. La question devient moins « filmer pour exister » que « transmettre, hors de la maîtrise de l'habitant ou de l'artiste ». Transmettre le souci du lien, qui n'est jamais donné, mais toujours à (ré)inventer, dans des films permettant d'en vivre les intensités. Le politique chez Perrault est tout un art d'être soi avec d'autres, qui affronte aussi, constamment, les contradictions de cette posture que sont un certain moralisme et un inévitable éloignement dans l'œuvre à faire.

On aimerait croire que le geste d'écoute et de reconnaissance de Perrault relève de l'action plus que de l'œuvre, qu'il contribue à bâtir un monde commun, non pas tant parce qu'il produit une mémoire, même s'il en produit une aussi au moyen du film, mais parce qu'il ravive l'expérience politique. On aime y voir un geste qui solidarise le cinéma et la politique sur d'autres bases que le militantisme. Qui confie au cinéma le soin de concrétiser un espace de puissance quand cet espace n'existe ordinairement « qu'en puissance » et s'étiole sous les contraintes et les pressions de la vie sociale moderne. Et c'est peut-être ce qui pourrait encore motiver aujourd'hui le geste documentaire.

¹ « Le seul facteur matériel indispensable à l'origine de la puissance [des hommes] est le rassemblement des hommes » Hannah Arendt, *La condition de l'homme moderne*, Paris, Éditions Calmann-Lévy, [1961] 1983, p. 226.

² Cité dans le livret de présentation accompagnant le coffret VHS, *Gens d'Abitibi*, Montréal, Office national du film (ONF), 1980.

³ Hannah Arendt, *La condition de l'homme moderne*, *op. cit.*, p. 189.

⁴ Pierre Perrault, « Le cycle abitibien », dans *Caméramages*, Montréal / Paris, l'Hexagone / Édilig, 1983, p. 51-65.

L'engagement politique de Pierre Perrault

Gwenn Scheppler

Université de Montréal et Université Lyon 2

L'engagement politique chez Perrault est une question épineuse, et ce, quel que soit l'angle d'approche choisi : histoire, science politique, sociologie. Les outils méthodologiques qu'offrent ces disciplines sont en effet de peu d'utilité, du moins si on les prend tels quels, sans adaptation et sans recul.

Bien qu'on puisse relever dans l'œuvre de Perrault de nombreuses prises de position, et bien qu'il ait lui-même composé plusieurs « discours » (par exemple, « Discours sur la parole¹ », *Discours sur la condition sauvage et québécoise*²), il est difficile d'établir un lien entre tous ces éléments disparates et d'en extraire un discours cohérent et unifiant. Peut-on simplement analyser son discours politique? Encore faudrait-il qu'il y en ait un clairement reconnaissable. S'agirait-il alors d'analyser son idéologie ou celle qui est véhiculée par ses films? Il n'est pas certain qu'on puisse rattacher Perrault à une quelconque idéologie. À la lumière d'*Un pays sans bon sens* (Pierre Perrault et Bernard Gosselin, 1970), qui est pourtant son film le plus politique, même son souverainisme est « discutable » : si la souveraineté, voire l'indépendance apparaît comme la seule solution, le cheminement de Didier Dufour nous montre-il vraiment, en définitive, que le Québec est prêt, que le désir est partagé, que la conception fait l'unanimité?

Avec Perrault, rien n'est simple, rien n'est donné au départ, rien n'est limpide comme un discours d'homme politique en campagne. Son cinéma n'est pas du journalisme qui cherche à expliquer, et on peut même raisonnablement douter parfois qu'il s'agisse de documentaire tant sa démarche déborde le champ cinématographique. S'ils posent des questions, ses films apportent rarement des réponses, laissant le spectateur libre et responsable de son point de vue.

L'engagement politique chez Perrault est évidemment lié au peuple et au pays. Mais peut-on déduire de leur représentation ou de leur évocation l'engagement du cinéaste? Au-delà du risque d'être hors du sujet, la

notion de pays dans l'œuvre de Perrault est bien complexe à discerner; elle est de plus changeante... Tout comme celle de peuple. De plus, comment être sûr que le pays qu'on définit n'est pas celui qu'on veut bien trouver?

La conception du pays développée au fil de l'œuvre de Perrault est intimement liée à l'expérience vécue, elle la reflète et la relaie. Or, cette expérience est avant tout esthétique et bouleversante, et relève d'un parti pris poétique, pas d'une démarche sociologique, ethnographique ou même politique.

Malgré ces difficultés, doit-on pour autant renoncer à essayer de comprendre et de saisir la logique, la signification de l'engagement politique de Perrault? Ce renoncement serait d'autant plus absurde que le travail du cinéaste et toute sa démarche en général étaient profondément politiques et qu'il ne se gênait pas pour dénoncer une situation jugée inacceptable. En prenant quelques précautions, et surtout en envisageant sa logique intrinsèque, on peut caractériser, plutôt que l'engagement politique, la façon dont il concevait cet engagement : le rôle de l'artiste en société, ou sa fonction.

Pour caractériser cet engagement politique, je propose de m'appuyer sur une compréhension interne de l'œuvre, en m'en imprégnant comme Perrault s'imprégnait lui-même du réel et de sa poésie pour bâtir son œuvre et son discours³. Or, sur quels éléments pouvons-nous baser une lecture de l'engagement politique de Perrault? Qu'est-ce qui peut nous aider à comprendre cet engagement et son évolution?

L'évolution du discours

D'abord, il s'agirait d'étudier l'évolution du discours de Perrault sur le pays et la culture, tel qu'il apparaît dans ses écrits.

On peut tirer quelques observations d'une étude récente⁴ qui porte sur l'évolution du discours de Perrault, depuis « Les écritures de l'empremier⁵ » (*Les cahiers d'Arlequin* au Collège Sainte-Marie, au début des années 1940), en passant par le *Quartier latin* lorsqu'il était étudiant à l'Université de Montréal, jusqu'aux écrits polémiques des années 1960 et 1970 (dont *L'art et l'État*⁶).

Perrault était évidemment très sensible aux courants idéologiques qui l'entouraient, ainsi qu'à leur évolution, ce qui n'a rien d'exceptionnel. Mais, ce qui est intéressant, c'est d'observer que, époque après époque, son discours recycle et confronte tous ceux auxquels il a été exposé, de façon stratigraphique, comme s'il avait choisi les meilleurs morceaux, au mépris du système discursif global auquel ils appartiennent normalement. Ce qui est le plus singulier, c'est qu'après les années 1950, Perrault en vient à intégrer à son propre discours des phrases prononcées par des personnes rencontrées pendant les tournages et à la radio. Il inclut ainsi la transcription directe de leur parole et, peu à peu, cette parole glanée et séchée, qui est passée de la conversation humaine à la radio, puis à la bande optique du film, qui a été transcrite sur de vieux carnets et imprimée dans ses livres, en vient à constituer le point de départ de tout discours, sa matière vive.

L'évolution du pays et de la communauté dans le cinéma

Bien sûr, Perrault ne présente jamais « le » pays, soit une entité abstraite et insaisissable, dans sa totalité. Bien conscient de l'artificialité de toute démarche prétendant saisir cette totalité abstraite, il n'en présente que les seules manifestations sensibles : « des coins de pays » et des « sentiments d'appartenance » (comme l'expriment les personnages d'*Un pays sans bon sens*). Toute son œuvre dessine ainsi des instantanés iconiques d'un pays global qui ne peut se saisir que virtuellement, dans la mise en relation des différentes pièces d'un puzzle contradictoire.

Au-delà de l'idée de pays, il faut aussi prendre en compte l'idée de communauté. Dans les films de Perrault, les communautés présentées parlent d'elles-mêmes, et grâce au montage et à la projection, elles parlent à et pour une communauté virtuelle plus vaste (encore!) : la société québécoise comme entité culturelle et historique. Or, si l'on observe la façon dont le cinéaste « met en scène » une communauté donnée (par exemple, les chasseurs de *La bête lumineuse*, de Pierre Perrault et Martin Leclerc, 1983), on s'aperçoit que la démarche qu'il a adoptée amène les films non seulement à participer à une dynamique communautaire, mais aussi, plus radicalement, à former eux-mêmes des embryons de communauté : à partir d'*Un pays sans bon sens*, le film n'est plus seulement le facteur qui ravive le lien communautaire ou le diversifie, il est aussi ce qui rassemble, fait parler et exister la communauté, et ce, jusque dans la salle de cinéma et au-delà.

C'est dans cette problématisation du pays et de sa représentation, ainsi que dans la façon de relayer le lien communautaire, dans ce refus de définir le Québec de façon globale, qu'apparaît peut-être l'un des éléments constitutifs de l'engagement politique de Perrault⁷.

La question de la langue⁸

Enfin, pour comprendre le sens de l'engagement politique de Perrault, il peut être profitable de se pencher sur la question de la langue, du vernaculaire. Dans sa démarche artistique globale, derrière le « cinéma de la parole », il y a surtout la question de la langue, qui est inséparable de celle de la communauté et du pays : la langue elle-même peut être un facteur et une revendication politiques (par exemple, la querelle du joual dans les années 1960). Mais sa captation elle-même, sa mise en exergue (dans les films, les essais, les poèmes) peuvent être, au-delà d'un parti pris artistique, une affirmation culturelle et un engagement politique.

Des constats

Une fois posés les principes permettant d'interroger l'engagement politique chez Perrault, à quelles conclusions sommes-nous parvenus? Ces conclusions ne sont bien sûr que des hypothèses. Encore une fois, ce n'est pas tant la couleur politique de Perrault qui nous intéresse ici que la singularité de son engagement, une certaine idée qu'il s'en faisait peut-être.

L'engagement politique et l'idéologie

Ce ne sera une surprise pour personne : Perrault s'est toujours tenu loin des systèmes idéologiques, peut-être justement parce qu'il était tombé dedans petit, pendant ses études au collège. Comme beaucoup de gens de sa génération, il a vécu ce que Marcel Rioux a qualifié d'époque de l'« idéologie de la conservation⁹ », une époque où la collusion entre l'Église et l'État était suffisamment importante pour que le discours clérical tienne lieu de réalité sociologique aux yeux de la majorité.

Ainsi, quand Perrault reprend en main le *Quartier latin* (le journal bihebdomadaire des étudiants de l'Université de Montréal) en 1948, il le fait au nom des étudiants canadiens-français catholiques fatigués de « l'existentialisme poudreux » de Jean-Paul Sartre¹⁰. Mais, signe des temps et d'une certaine indépendance d'esprit des milieux étudiants, il

ne tarde pas à aller contre l'idéologie religieuse et politique de l'époque. En tant que directeur de la publication (en 1948-1949), il revendique non seulement la non-confessionnalité de l'Université, mais en vient même à donner la parole aux leaders socialistes et communistes québécois de l'époque, afin de les interroger, en pleine période de « loi du cadenas », sur leur conception de la politique et de la société¹¹.

Vingt ans plus tard, on le retrouve sur les routes pour le compte de l'Office national du film (ONF), où il a pour mission de suivre pas à pas René Lévesque afin de sonder l'influence du Mouvement souveraineté-association au Québec et au Canada¹². Perrault est fébrile à l'idée de vivre l'histoire en train de se faire et curieux d'en connaître plus sur le mythe naissant du fondateur du Parti québécois. Mais, d'un commun accord avec ses producteurs à l'ONF, il bifurque en cours de route en 1968 : il trouve le discours de l'homme politique trop idéologique, trop fermé, et ne veut en aucun cas s'en faire le relais auprès de la population. Il cherche alors à interroger directement les gens sur la notion de pays, d'appartenance, ce qui aboutira en 1970 à *Un pays sans bon sens*, film dont le destin et la teneur politique n'ont cessé d'évoluer depuis la première version du projet.

On pourrait aussi évoquer le cycle abitibien (1971-1980) dans son entier, qui est une confrontation des discours idéologiques et institutionnels à la réalité humaine et sociale, et le constat de leur échec réciproque. Ce cycle met particulièrement en accusation tous les discours qui se sont succédé (religieux, technocratique, politique) et ont manipulé les colons autant que les Amérindiens.

C'est justement dans ce rejet de l'idéologie, du système de pensée que réside selon moi l'une des clés de l'engagement politique de Perrault, qu'il exprime le plus directement dans *L'art et l'État* : « l'engagement politique est un engagement envers des gens et non envers une idéologie, envers le peuple, et non envers la nation ou toute autre idéologie qui prétendrait le définir de l'extérieur¹³. »

Pour Perrault, l'idéologie n'est pas une émanation néfaste parce qu'elle est étrangère, ou absolutiste, ou encore exclusive. Elle n'est pas néfaste non plus parce qu'elle est de gauche ou de droite. L'idéologie est néfaste parce que, comme la fiction, elle oblitère le réel, son expérience, son vécu, sa voix, sa parole. Elle est une émanation désincarnée et

« désincarnante », un système qui finit toujours par justifier le pouvoir et l'institution, par les fonder. Et ce pouvoir, cette institution (que ce soit l'État, l'écriture ou même l'ONF) exclut justement la communauté, lui substitue une masse, une fiction.

La place de l'artiste par rapport à sa société

Perrault explique aussi dans *L'art et l'État* la position difficile d'acrobate et de braconnier qu'il occupe. En tant qu'artiste, il a le devoir primordial de se mettre au service du peuple, des « sans-voix »; l'artiste ne peut plus jouer les Parnasse face à la misère et à la colère. Il se doit de les relayer, de les incarner, de leur donner de la voix. Comme il le dit lui-même, l'artiste en aucun cas ne peut se situer du côté du pouvoir à cause d'un vice de forme inhérent à celui-ci : « l'incapacité de se mettre en cause lui-même¹⁴. »

Le cinéaste-poète est donc un braconnier qui tord les règles internes de son institution de tutelle (l'ONF) et force finalement celle-ci à remplir le mandat pour lequel elle a été fondée : faciliter la compréhension entre les différentes parties du Canada, faire remonter les problèmes et les malaises des peuples de la Confédération, et donc, entre mille, le malaise du Québec dans l'ensemble *Canadian*.

Pour Perrault, l'artiste, en raison de sa position privilégiée, ne vaut que s'il dérange, s'il abat les consensus, s'il refuse le pittoresque, les discours convenus et conformistes.

Un engagement aux limites

Avec cette idée que l'artiste se doit de déranger le pouvoir, c'est un autre aspect de l'engagement politique de Perrault qui émerge : la nécessité d'explorer les limites, à la fois géographiques et historiques, mais aussi symboliques.

Il me semble que l'on pourrait lire toute l'œuvre – cinématographique en tout cas – de Perrault à la lumière d'une certaine volonté de creuser la surface, de bousculer le spectateur et les personnages dans leurs certitudes, de tester la validité des systèmes de pensée. En ce sens, son approche serait beaucoup plus interrogative qu'affirmative, son discours véhiculant davantage de remises en cause que de représentations homogènes.

Si *Pour la suite du monde* présente une communauté homogène et un récit finalement plutôt linéaire, *Le règne du jour*, le premier film entièrement assumé par Perrault, est déjà bien plus problématique. Le principe même des règnes qui changent, le fait de renverser la figure d'Alexis, mais aussi de chercher des racines françaises bien ténues, indiquent un changement radical : Perrault est d'ores et déjà dans l'exploration des limites. *Les voitures d'eau*, le dernier film de la trilogie de l'Île-aux-Coudres, explore les limites économiques de ce milieu, la difficulté à transmettre la culture et le patrimoine, dans un Québec qui pourtant prépare l'Expo 67. Comme le cinéaste le disait lui-même, le risque principal de l'idéologie de l'époque était le pittoresque, le fait de revenir à un Québec de carte postale, fût-il moderne.

Un pays sans bon sens explore les limites du discours souverainiste, les conditions de faisabilité de l'indépendance. Mais ce film explore aussi la question de la légitimité et de l'hétérogénéité du peuple québécois, et recherche son plus petit dénominateur commun, à une époque où le multiculturalisme est encore une vague formule de politicien et où le souverainisme n'a encore aucune conscience de l'obstacle sur sa route.

Dans le cycle abitibien, ensuite, Perrault va aller sur des terres où les idéologies ont à la fois laissé leur trace et échoué, ce qui laisse apparaître leur facticité. Il va aller y interroger, non pas l'échec, mais les conditions essentielles du pays, soit l'occupation, l'humanisation et la rentabilisation d'un espace, et la façon dont la politique et les idéologies interviennent ou interfèrent dans ce processus.

Durant cette période, la démarche du cinéaste s'affirme et s'affine film après film : alors qu'il « suivait » les gens de l'Île-aux-Coudres, il en vient peu à peu à convoquer les personnages, à les mettre face aux questions essentielles qu'il se pose, au cœur d'un théâtre vivant où ils sont sommés de justifier leur existence, où la scène se réduit toujours plus. Alors qu'Hauris occupe toute la scène devant un Perrault médusé, celle-ci va former un huis clos dans *La bête lumineuse*, un terme qui n'est peut-être même plus approprié pour *La grande allure*. *L'Oumigmag* et *Cornouailles* vont achever cette introspection et cette désertification de l'espace, pour aller vers l'idée poétique seule, et la confrontation directe du cinéaste à l'espace immémorial.

Dans cette progression où Perrault devient peu à peu un cinéaste « des confins », l'engagement qui se dessine est celui de l'explorateur qui sonde les limites de la communauté, du pays, du peuple, les conditions essentielles de son existence, et qui encore une fois se met en danger dans cette recherche, tout comme ceux qui acceptent à leur tour de faire partie de l'expédition, d'en être son objet même. Où l'on réalise d'ailleurs que l'exploration spatiale de Perrault est bien souvent une introspection, et que le pays, c'est le peuple, fût-il symbolique ou à venir.

« Langagement¹⁵ »

Mais ce tour d'horizon de l'engagement de Perrault ne serait pas complet si je ne parlais pas du principal : le « langagement » ou l'engagement dans et par le langage.

Ce pays, qui est avant tout un peuple – et ce peuple qui est avant tout une communauté assemblée par le film et autour de lui –, n'existe que parce qu'il est « audible » : le cœur du cinéma de Perrault, tout comme de sa poésie et de ses discours, ce sont sa recherche de la parole, son hommage au joual et à la « chouenne », au « parolis ».

C'est dans l'exploit du superlatif, dans la verve « individuelle » de Grand-Louis ou de Stéphane-Albert que le cinéaste voyait la seule preuve tangible de la présence et de la valeur du collectif. C'est pour cette raison que la recherche du pays et du peuple chez Perrault passe avant tout par le langage, et que le respect de la parole brute, incarnée, a chez lui valeur de manifeste : en donnant la parole à l'homme « d'ici », en traquant le verbe haut des poètes vernaculaires, en faisant l'éloge du superlatif, en favorisant la discussion, il a donné à entendre le peuple qu'il désirait faire advenir, en rendant cette parole contagieuse.

Le principal des engagements politiques de Perrault se situe donc à mes yeux dans la place qu'il donne à la parole, au tournage, au montage et à la diffusion, mais aussi dans ses essais, sa poésie et son théâtre – sans oublier évidemment son abondante œuvre radiophonique, la première par laquelle il a pris conscience des puissances poétiques et politiques de la langue parlée. Ce « langagement » est d'autant plus fort que Perrault s'est réclamé sa vie durant de la parole de ses personnages et qu'il n'a, dans ses films, pris personnellement la parole que fort tard (dans *L'Oumigmag* et *Cornouailles*).

L'engagement politique fondamental de Perrault, ce serait donc d'avoir laissé advenir cette parole qui vaut pour toute une culture. Plus encore, ce serait d'avoir mis en retrait son propre discours d'artiste pour mettre cette parole en exergue.

L'engagement politique et l'engagement poétique

Pour surmonter le principal obstacle, on devait comprendre que pour Perrault, l'engagement (politique ou non) ne pouvait pas se limiter à un discours ou être fonction de lui : il était indissociable d'un engagement personnel qui prenait la forme d'une démarche artistique, un « engagement poétique ». Or, le principe même de cet engagement poétique, c'est le refus de se constituer en idéologie, de plaquer un discours qui se substitue à la parole donnée ou qui interfère avec elle, avec l'expérience vécue ou remémorée. La forme même des discours « sur la condition sauvage et québécoise » ou « sur la parole », leur teneur, leur logique intrinsèque témoignent de cet état de fait. Ces discours renvoient aux films et à une expérience vécue, ils sont ouverts aux paroles contradictoires et hétérogènes des personnages qu'ils citent abondamment. Ces discours multiples montrent que l'engagement politique de l'auteur est plus complexe qu'un système idéologique, ils ne cherchent pas tant à démontrer qu'à s'interroger.

La question de l'engagement politique chez Perrault se déploie donc sur plusieurs plans et dépasse la poésie, le cinéma, l'artistique, le politique et le polémique. Cet engagement repose sur un engagement physique premier, par une mise en danger : Perrault payait de sa personne, ce qui n'était pas exempt de risques.

Cette exposition à laquelle donnait lieu l'engagement contagieux de Perrault n'était pas innocente, ni pour les personnages, ni pour les cinéastes, ni même pour les spectateurs. Le but de sa démarche artistique n'était pas de confirmer les gens dans leur position et leurs idées, que ce soit les personnages, les cinéastes ou les spectateurs, mais de les pousser dans un certain état de grâce où la chair devenait l'argile dont il sculptait ses films. Alexis Tremblay et son règne déchu, les Montagnais face à la désertification de leur mémoire et de nombreux autres personnages des films peuvent témoigner de ce risque encouru.

¹ Pierre Perrault, « Discours sur la parole », dans *De la parole aux actes*, Montréal, l'Hexagone, 1985, p. 7-39.

² Pierre Perrault, *Discours sur la condition sauvage et québécoise*, Montréal, Lidec, 1977, 106 p.

³ C'est la base de la méthodologie que je propose dans ma thèse de doctorat : Gwenn Schepppler, « *Je suis le premier spectateur*. L'œuvre de Pierre Perrault ou le cinéma comme processus », thèse de doctorat en études littéraires, Montréal / Lyon, Université de Montréal / Université Lyon 2, 2009, 470 f.

⁴ *Ibid.*, p. 79-141.

⁵ Yves Lacroix, « Les écritures de l'empereur », colloque *Actualité de Pierre Perrault*, Montréal, Université du Québec à Montréal, mai 2004.

⁶ Pierre Perrault, Robert Roussil et Denys Chevalier, *L'art et l'État*, Montréal, Éditions Parti pris (Coll. Aspects), 1973, 103 p.

⁷ J'ai présenté cet aspect particulier de sa conception du pays dans ma thèse de doctorat : Gwenn Schepppler, « *Je suis le premier spectateur*. L'œuvre de Pierre Perrault ou le cinéma comme processus », *op. cit.*, p. 362-382.

⁸ *Ibid.*, p. 309-360.

⁹ Marcel Rioux, « Sur l'évolution des idéologies au Québec », dans *Revue de l'Institut de sociologie*, n°1 (1968), p. 95-124.

¹⁰ Pierre Perrault, « Sur l'intellectualisme », *Quartier latin*, 18 février 1949, p. 1.

¹¹ Pierre Perrault, « Nous, la politique et les politiciens... », dans *Quartier latin*, vol. XXXII, n° 32 (21 février 1950), p. 1.

¹² J'ai décrit la gestation de ce film dans un article publié en 2008 : Gwenn Schepppler, « Inscription de l'œuvre de Pierre Perrault dans le contexte socioculturel québécois : le cas du film *Un pays sans bon sens* », dans Jean-Pierre Berthin-Maghit et G. Seillier [dir.], *La fiction éclatée : petits et grands écrans français et francophones*, vol. 1, Paris, l'Harmattan, 2007, p. 269-284.

¹³ Pierre Perrault, Robert Roussil et Denys Chevalier, *L'art et l'État*, *op. cit.*, p. 79.

¹⁴ *Ibid.*, p. 78.

¹⁵ Je fais référence ici au terme forgé par Lise Gauvin, et qui me semble convenir au mieux dans ces circonstances : *Langagement, l'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000, 254 p.

Pierre Perrault en Acadie, le rôle du cinéma vécu dans la transformation d'une prise de parole en conscience historique

Bernard Gauvin
Collège Lionel-Groulx

Pour survivre, pour qu'il y ait une suite du monde, il importe de se construire une mémoire, de définir le territoire de l'âme. Il n'y a pas d'avenir sans mémoire. La mémoire des autres, c'est l'empire.

Pierre Perrault

Film d'espoir, *L'Acadie, l'Acadie?!?* de Pierre Perrault donne la parole à une jeunesse militante qui cherchait à affirmer la légitimité de sa façon d'être au monde pour échapper à la « grande illusion de l'universel¹ ». Mais, en même temps, comment ne pas voir dans ce film une « métaphore de la défaite selon laquelle le combat ne pouvait désormais se poursuivre qu'au Québec² »? Une telle interprétation ne pouvait que susciter un profond malaise en Acadie. Dans l'une des dernières scènes du film, les étudiants se retirent pacifiquement du pavillon qu'ils occupaient plutôt que de résister aux policiers. Dans les scènes suivantes, la vie continue, la répression s'organise. Puis, on assiste à une série de départs, et le pessimisme s'installe. Accompagnant Blondine à l'aéroport, Irène y va d'une de ses pointes d'humour mordant : « Le dépeuplement de l'Acadie!... La dispersion est autrement mieux organisée qu'avant...^{3!} » Le film se termine par une dernière scène où elle formule sa réponse à la question implicite du début (qu'est-ce que l'Acadie?) : « Peut-être que l'Acadie c'est un détail. Bah! C'est un détail. » Ma participation au film a largement contribué à légitimer cette vision pessimiste de l'avenir de l'Acadie. Mes propos selon lesquels il n'y avait pas d'avenir pour la francophonie canadienne à l'extérieur du Québec étaient sans équivoque, même si mon langage non verbal laissait transparaître un malaise à assumer une telle prise de position, voire une douleur, qui n'a échappé à personne.

J'ai mis une bonne trentaine d'années avant de pouvoir regarder ce film avec un peu de sérénité, et plusieurs images qui s'y trouvent me sont, encore aujourd'hui, quasi insupportables, notamment la scène devant le maire Leonard C. Jones à l'hôtel de ville de Moncton. J'ai aussi éprouvé beaucoup de difficulté à assumer mes positions défaitistes sur l'avenir de l'Acadie. Même s'il était flatteur d'entendre des souverainistes québécois louer la « lucidité » de mon propos dans le film, j'avais toujours à l'esprit une question lancinante : et l'Acadie dans tout cela? J'aurais souhaité que *L'Acadie, l'Acadie?!?* porte un regard moins pessimiste sur l'avenir de celle-ci sans pour autant verser dans l'optimisme béat. Je me suis longtemps interrogé sur le choix des scènes, sur les critères qui ont présidé au montage.

Pendant longtemps, j'ai inconsciemment reproché à Perrault d'y avoir trop laissé transparaître ses préoccupations de Québécois en mal de pays, de ne pas avoir su s'effacer devant la réalité qu'il tournait pour laisser émerger une vision de l'Acadie plus authentiquement acadienne. Dans le fond – et il m'aura fallu des années pour m'en rendre compte –, je remettais en cause « l'intervention *cinéante* », comme si le regard ne faisait pas partie de la chose regardée. Je refusais d'admettre que « toute intervention fonde quelque chose qui n'existait pas⁴ ». Pourtant, pour reprendre l'analogie de Perrault, « [l']arrivée d'un visiteur [...] au beau milieu d'un repas, détourne la conversation, dispose autrement les convives autour de la table et, pour ainsi dire, change la suite du monde⁵ ». En fait, n'étais-je pas en train de dénier à Perrault le droit de se mettre à la table d'une réflexion autour d'événements qui allaient jouer un rôle fondamental dans l'émergence de la modernité culturelle en Acadie? Beau paradoxe d'un professeur de sociologie qui ne cesse de mettre en garde ses étudiants contre les illusions de la sociologie spontanée et qui, par ailleurs, reproche en quelque sorte aux réalisateurs de *L'Acadie, l'Acadie?!?* d'avoir manqué d'objectivité. Ma réflexion sur la conception du cinéma vécu de Perrault m'a amené à porter un autre regard sur ce film.

Après avoir décrit la conjoncture politique explosive qui sert de toile de fond aux événements de 1968-1969 à l'Université de Moncton, je partagerai avec vous les souvenirs de mon expérience de tournage avec Perrault. En vous livrant mes réflexions sur la façon dont cette expérience a contribué à légitimer une parole bafouée, je me pencherai ensuite sur certains enjeux entourant le montage de *L'Acadie, l'Acadie?!?*.

Je vous exposerai enfin mon analyse de son contenu en montrant qu'il est possible d'en faire une interprétation autre que celle de la « métaphore de la défaite » déjà évoquée.

Les années 1960 en Acadie et la conjoncture particulière en 1968⁶

Au moment des événements de 1968-1969, la communauté acadienne était à un tournant de son histoire⁷. Elle vivait une crise que le sociologue Camille-Antoine Richard avait diagnostiquée avec beaucoup de lucidité : « crise du pouvoir de l'élite et du clergé inaptés à affronter les réalités nouvelles, [...] crise des institutions trop fermées au monde et craquelées par la poussée interne de contradictions croissantes⁸. »

Avec l'implantation de l'ambitieux programme *Chances égales pour tous* du premier ministre Louis Robichaud, le Nouveau-Brunswick, et plus particulièrement la population acadienne, venait de vivre une « révolution tranquille » comparable à celle que vivait le Québec à la même époque⁹. En corrigeant certaines injustices historiques, les réformes Robichaud avaient profondément transformé le tissu socioéconomique de la communauté acadienne, mais l'élite clérico-professionnelle, jusqu'alors bien en selle, se voyait dépossédée de la gestion des institutions traditionnelles qui lui conféraient sa légitimité. La cohésion de la société acadienne en avait été fortement ébranlée. Événement révélateur de la profonde crise identitaire que traversait l'Acadie : en 1966, les participants à un vaste rassemblement de la jeunesse acadienne avaient soulevé la controverse en proposant d'évacuer toute référence à l'Acadie, à son passé et plus particulièrement à la déportation des Acadiens. Les acteurs des événements de 1968 à l'Université de Moncton étaient donc les « orphelins culturels » du vide laissé par cette crise de l'Acadie traditionnelle¹⁰. Ils étaient convaincus que pour assumer son historicité, une société doit porter un regard lucide sur sa situation. Portés par la vague mondiale de contestation de la jeunesse, ils se sont insurgés contre le discours triomphaliste des chantres d'une Acadie en perpétuelle progression en s'engageant dans des manifestations pour dénoncer la froide réalité d'un présent insoutenable.

Dans la région de Moncton en particulier, les tensions linguistiques étaient des plus vives. La Commission royale d'enquête sur le bilinguisme et le biculturalisme, dite commission Laurendeau-Dunton,

avait suscité beaucoup d'espoir dans la population acadienne. Sa dénonciation de l'état d'infériorité des francophones dans l'ensemble du pays et sa proposition de rendre officiel le bilinguisme dans les administrations publiques avaient par ailleurs semé beaucoup d'inquiétude dans la population anglophone. Pris de panique, beaucoup d'anglophones craignaient qu'un « bilinguisme envahissant » leur porte préjudice sur le marché du travail; déjà que la présence d'une université francophone dans la ville n'avait rien pour les rassurer. Lorsqu'en 1968, une délégation de la Société nationale des Acadiens (SNA) effectue une mission diplomatique en France et signe une entente de coopération avec le gouvernement français, c'est la goutte qui fait déborder le vase.

Il est difficile d'imaginer aujourd'hui le climat de tension provoqué par les manifestations de chauvinisme anglophone et l'humiliation quotidienne des francophones qui en découlait. Jour après jour, les journaux anglophones publiaient des propos haineux de lecteurs adhérant à l'idéologie orangiste *One flag, One language, One religion* auxquels s'ajoutaient les discours incendiaires de plusieurs dirigeants de la communauté anglophone, dont le maire Jones. Pour comble de mépris, ce dernier exigeait que tous les conseillers municipaux prêtent à nouveau le serment d'allégeance à la reine pour réparer les torts que la visite en France de la délégation acadienne avait causés à la prétendue « harmonie qui avait toujours régné » entre les deux communautés linguistiques. Et comme pour faire écho à ce discours « bonententiste », le premier ministre Louis Robichaud déclarait, lors d'une conférence constitutionnelle, que le Nouveau-Brunswick était une « province bilingue modèle qui devrait servir d'exemple à tout le Canada ».

Dans ce contexte, la cérémonie d'expiation prévue par le maire Jones à la réunion du conseil municipal du 14 février 1968, jour de la Saint-Valentin – ironie du sort? –, constituait un véritable geste de provocation. De l'huile sur le feu dans un climat où, par ailleurs, un nombre croissant de francophones perdaient leurs illusions quant à la portée concrète du programme *Chances égales pour tous* du premier ministre Robichaud dans le domaine de l'éducation. De plus en plus conscients du danger d'assimilation inhérent aux structures scolaires bilingues, les francophones de divers coins de la province se mettaient à revendiquer des écoles et des commissions scolaires francophones autonomes là où celles-ci n'existaient pas.

Le tournage de L'Acadie, l'Acadie?!?

Dans ce contexte survolté, un groupe d'étudiants prenait l'initiative d'organiser une manifestation à l'hôtel de ville de Moncton pour réclamer des services bilingues. Une dizaine de jours avant la tenue de l'événement, une équipe de l'Office national du film (ONF) dirigée par Pierre Perrault et Michel Brault se présente au bureau du comité organisateur sur le campus de l'Université de Moncton. De prime abord, lorsque Perrault m'a abordé, j'ai été poli, mais plutôt froid. J'ai néanmoins accepté de répondre à ses questions sur les objectifs de la manifestation et la situation linguistique à Moncton. En fait, pour dire les choses franchement, n'eussent été son tact et mon manque de courage, je l'aurais mis à la porte!

En tant que responsable du comité organisateur, je voulais éviter à tout prix de donner prise à ceux qui ne demandaient rien de mieux que d'associer l'événement à des « fauteurs de trouble » du Québec. Je ne partageais pourtant pas ce sentiment anti-Québécois, étant devenu depuis peu membre du Mouvement souveraineté-association (MSA). Mais je connaissais trop bien l'hypersensibilité des Acadiens à l'égard des interventions venant de « l'extérieur ». Pour moi, il était fondamental qu'il n'y ait aucun doute, aux yeux du public, que l'organisation de cette manifestation était une initiative d'Acadiens « pure laine ». Comme pour prouver que l'époque de la soumission était révolue et qu'une nouvelle génération était prête à se tenir debout. Que les Acadiens étaient capables de prendre en main leurs propres affaires!

Le lendemain, Perrault est revenu accompagné de son équipe, et cette fois, il a réussi à dissiper mes craintes et mes réticences de la veille. Pas tellement par ses propos que par la chaleur et la sincérité qu'il dégageait. Je me souviens encore du regard lumineux de cet homme qui me donnait l'impression de boire mes paroles et de me vouer un profond respect. Pour un jeune Acadien du sud-est du Nouveau-Brunswick de dix-huit ans, dont l'habitus portait les traces de son appartenance à un peuple dominé, peu habitué à la reconnaissance, cette rencontre a été assez marquante!

De plus, pour le groupe de jeunes contestataires dont je faisais partie, la situation des Acadiens nous semblait quasi désespérée. Nous étions convaincus que pour élargir la portée de notre lutte, il fallait propager

l'image d'une Acadie combattante et faire retentir notre cri de révolte en dehors de l'Acadie. Ce projet de film de l'ONF constituait une occasion rêvée. Ce facteur a joué un rôle important dans mon acceptation de me livrer à la caméra.

Avant d'aborder le rôle joué par *L'Acadie, l'Acadie?!?* dans l'histoire de l'Acadie moderne, je me pencherai sur la thématique de la quête du pays dans le projet cinématographique de Perrault et je présenterai mon analyse de l'influence de celle-ci sur la métaphore de la défaite qui structure le film. Enfin, je démontrerai en quoi ce film est le témoin de la réappropriation d'une mémoire collective.

La place de la thématique de la quête du pays dans le projet cinématographique de Perrault et son influence sur le tournage de *L'Acadie, l'Acadie?!?*

La place de la quête identitaire dans l'œuvre de Perrault a déjà fait l'objet de nombreuses analyses. Je me contenterai donc de quelques remarques en puisant essentiellement dans *L'oumigmatique ou L'objectif documentaire*. Dans cet ouvrage dans lequel il présente une magistrale synthèse de sa conception du cinéma vécu, Perrault explique une fois de plus comment le cinéma de fiction, le « cinéma-cinéma » comme il l'appelait, le dépouillait de sa réalité au point où il en était arrivé « à douter de [sa] propre existence¹¹ ». Il ajoute : « J'ai senti le besoin de me restaurer à mes propres yeux comme un mur délabré¹². » D'où sa rébellion contre la « fiction conquérante » à qui il reproche de propager « la grande illusion de l'universel ». Et parce que les colonisés choisissent d'y croire, Perrault s'engage « à les restaurer de leurs propres yeux¹³ ». En ce sens, son projet cinématographique se double d'un projet politique. Faute de mots pour dire le fleuve, métaphore du pays, il entreprend donc d'explorer « l'immense territoire de l'oralité », à « rencontrer une parole sans pays¹⁴ ».

Après avoir complété la trilogie de l'Île-aux-Coudres, Perrault amorce le tournage d'un film sur René Lévesque. Ce projet, qui n'aboutira pas, l'amène à filmer une conférence du futur fondateur du Parti québécois dans l'Ouest canadien. À cette occasion, il rencontre deux étudiants de l'Université de Moncton qui l'informent de la tenue prochaine d'une manifestation à l'hôtel de ville de Moncton et l'invitent à se rendre sur place. C'est donc dans le cadre d'un projet de film sur le pays, dans une

entreprise de restauration de l'homme colonisé à leurs propres yeux, que les réalisateurs de *L'Acadie, l'Acadie?!?* se déplacent à Moncton. Engagé dans son projet de libération de l'homme québécois colonisé, Perrault entreprend une fois de plus de consulter « les hommes de monture hasardeuse, de crinière en déroute, de chair natale, de navigation périlleuse, d'errance dérisoire et de désespoir de cause¹⁵ ».

C'est alors qu'il fait la rencontre d'hommes et de femmes « de mémoire vivante » parmi lesquels je me trouvais. Perrault, le « capteur de paroles », pour reprendre l'expression du poète Michel Garneau, se met poliment à la table d'une réflexion sur l'Acadie. Il écoute respectueusement tous les convives, mais il choisit ceux et celles avec qui il veut approfondir la discussion.

Perrault n'est pas sociologue, il ne cherche pas à établir un échantillonnage scientifique, comme il le reconnaît dans un entretien dirigé par Paul Warren : « [...] je ne filme jamais que des gens que j'aime, que je trouve beaux. Que j'approuve. Qui me révèlent à moi-même¹⁶. » À lui-même, homme québécois colonisé, « en désespoir de cause ». Quand le dicte le déroulement des événements, ce parti pris n'empêche aucunement Perrault de laisser la parole, entre autres, à Ronald LeBreton¹⁷, président de l'association étudiante, dont les positions divergeaient de celles des meneurs de la contestation étudiante. Il le fait respectueusement, sans le caricaturer. Ce n'est toutefois pas avec lui qu'il choisira de poursuivre l'échange, mais plutôt avec ceux et celles qui osent ramer à contre-courant et se questionner sur la difficulté d'être québécois ou acadien. Perrault n'avait pas d'atomes crochus avec les gens trop prudents et trop conciliants!

Il a rapidement reconnu dans notre révolte de jeunesse à fleur de peau et de cœur au ventre, un cri de désespoir qui se faisait l'écho de celui qu'on entendait au Québec, « une autre forme, et des plus amères, de [son] propre exil¹⁸ », comme il l'exprime dans la préface de *L'Acadie du discours* de Jean-Paul Hautecoeur. C'est cette sympathie, je dirais même cette complicité, qui transperçait dans son regard, qui m'a donné l'impression qu'il nous comprenait, que nous pouvions lui faire confiance. J'ai aussi eu le sentiment de partager avec Perrault ce que j'appellerais son sens du tragique et de l'urgence, conscients que nous étions tous les deux d'appartenir à un peuple, pour lui québécois, pour moi acadien, profondément aliéné, menacé de disparaître. Parce que nous étions tous

« dans le même bateau gens de là-bas et gens d'ici en train de construire un pays commun qui se cherche un nom », comme il l'écrivait dans sa dédicace de mon exemplaire d'*Un pays sans bon sens*. J'étais donc tout à fait réceptif à sa démarche d'exploration du « territoire de l'âme », convaincu, comme lui, qu'il ne nous restait « que l'impérieuse mémoire pour nous restaurer¹⁹ ».

Le récit qui structure le film : la métaphore de la défaite

L'analyse que fait Perrault de la situation de l'Acadie à la fin des années 1960 l'amène à poser un constat brutal²⁰ qui ressort clairement dans sa préface à *L'Acadie du discours* de Hauteceur. Il salue dans cet ouvrage une

[...] description lucide, cruelle, involontaire, désespérée du masochisme de l'opprimé qui cherche par tous les moyens à élaborer un projet collectif susceptible de concilier un maigre possible de servitude et timide rêve de liberté. [...] Jean-Paul Hauteceur examine à la loupe, sans merci, le nationalisme acadien, son triste échec incessant et son lamentable discours²¹.

Loin de jeter la pierre aux Acadiens pour leur incapacité de s'assumer pleinement, il reconnaît dans leur discours celui du Québécois colonisé : « [...] ce discours est le mien. Il me raconte. Il est l'image [...] de mes colères futiles et de mes soumissions rentables²². » Et ses conclusions ne laissent planer aucun doute quant à ses choix politiques pro-souverainistes : « J'ai désespéré depuis longtemps de faire entendre raison aux chiens méchants de Moncton ou d'Ottawa et à ceux qui les laissent japper. Je me nomme Québec dans l'espoir fou de prendre racine dans ma propre reconnaissance²³. » Cette vision pessimiste de l'avenir de l'Acadie transparaît dans la métaphore de la défaite qui structure le film *L'Acadie, l'Acadie?!?* et que beaucoup de Québécois ont interprété comme un avertissement « sur ce qui les attend s'ils ne se réveillent pas », pour citer mes propres propos dans le film.

Perrault aurait-il pu faire une autre lecture des événements de 1968-1969 à l'Université de Moncton? Comme il existe plus d'une façon de découper les séquences et de les agencer, au moment du montage, le réalisateur effectue des choix qui sont forcément influencés par sa vision du monde. Cela est d'autant plus vrai dans le cinéma documentaire où le scénario émerge à l'étape du montage, alors que dans le cinéma de fiction, il précède le tournage. Dans le cas de *L'Acadie, l'Acadie?!?*, le sens

du tragique du poète, de l'homme québécois en mal de pays, a conduit Perrault à privilégier la métaphore de la défaite. Ce dernier aurait pu faire un autre choix, par exemple, en montrant une Acadie dont l'avenir, fût-il incertain, restait à définir. Une Acadie à qui s'ouvrait des horizons nouveaux malgré l'échec relatif de la contestation étudiante.

Dans le film *L'Acadie, l'Acadie?!?*, Perrault a néanmoins rendu justice au tournage. Fidèle à la parole captée, à la vérité des personnages, à leur démarche réflexive, il les a montrés dans leurs hésitations, leurs moments d'espoir et de désespoir, profondément marqués par leur histoire. À un degré qu'ils ne soupçonnaient probablement pas eux-mêmes! Sa démarche filmique a permis aux jeunes contestataires acadiens de faire une démarche réflexive qui n'aurait pas eu la même profondeur n'eût été l'importance quasi obsessionnelle qu'il accordait à la « définition du territoire de l'âme », entreprise qui était au cœur de l'ensemble de son œuvre. S'il ne les avait pas incités à pousser plus loin leur réflexion autour de la question qui sert de fil conducteur au film : qu'est-ce que l'Acadie? S'il n'avait pas été à l'écoute pour « rejoindre le meilleur de chacun, [les] filmer en état de grâce. Là [où était] la vérité de chacun²⁴ ». Car, pour lui, l'histoire « a moins d'importance que les hommes [et les femmes] qui la vivent²⁵ ». C'est précisément en raison de cette conception du cinéma vécu qui lui est propre, de sa grande honnêteté dans sa façon de rendre compte de la parole des principaux protagonistes de *L'Acadie, l'Acadie?!?*, qu'on retrouve dans ce film des personnages attachants en qui beaucoup de jeunes Acadiens de l'époque et des générations suivantes se sont reconnus. C'est l'une des principales raisons pour lesquelles le film a eu autant de retentissement en Acadie, malgré la métaphore de la défaite qui en constitue le fil conducteur.

Mais, plus fondamentalement, puisque le montage, pour Perrault, doit s'efforcer « d'amplifier le sens, de créer un écho qui remette en cause²⁶ », le cinéaste pose dans *L'Acadie, l'Acadie?!?* – j'oserais dire de façon presque cruelle – la question de la viabilité même du peuple acadien.

Les Acadiens n'y resteront pas indifférents. Conscients de leur fragilité en tant que peuple, beaucoup d'entre eux ont été très touchés par ce film et se sont sentis profondément interpellés par les questions incontournables qui y étaient soulevées sans accorder une grande importance à la métaphore de la défaite, comme s'il s'agissait d'une question secondaire. Les événements de 1968-1969 sont même devenus

une source d'inspiration pour beaucoup de jeunes Acadiens des générations suivantes. En adoptant une perspective sociologique, au-delà de la métaphore de la défaite, on peut voir dans *L'Acadie, l'Acadie?!?* le récit de la réappropriation par les Acadiens de leur mémoire collective à un moment où l'Acadie, mise à l'épreuve par une modernité qui envahissait toutes les sphères de la vie sociale, hésitait à se reconnaître. Ce film est donc devenu, dans une certaine mesure, le catalyseur de la transformation d'une prise de parole en conscience historique.

La réappropriation d'une mémoire collective²⁷

Dans le feu de l'action des événements de février 1968, l'identification des étudiants à l'Acadie, d'abord hésitante, s'est soudainement affirmée ouvertement et publiquement, presque à leur insu, alors que le mot *Acadie* était démodé depuis quelques années. Ils se sont mis à se définir spontanément comme « Acadiens » et « Acadiennes ». Beau retour du refoulé qui illustre que les problèmes de précarité financière de l'Université de Moncton qu'ils dénonçaient pendant la grève de février 1968 et l'occupation des bureaux de l'administration universitaire à l'hiver 1969 s'inscrivaient dans une histoire. Celle d'un peuple qui, depuis la déportation, avait été victime d'injustices séculaires et qui, d'errance en retour d'exil, jusqu'à la mise en place d'institutions nationales à partir de la fin du XIX^e siècle, avait réussi à préserver sa culture et à perpétuer une mémoire collective.

Au moment des événements de 1968, l'Acadie, malgré sa fragilité identitaire, manifestait encore une fois sa résilience, comme le révélaient non seulement les grèves et les manifestations du mouvement étudiant, mais également l'émergence de luttes en milieu rural et sur le front scolaire. En menant des actions simultanées pour la reconnaissance du français à l'Hôtel de ville et l'annulation de la hausse des frais de scolarité dans une université qui avait à peine cinq ans d'existence, les étudiants ont rapidement pris conscience que les difficultés financières de l'Université de Moncton, la négation des droits linguistiques des Acadiens et l'état d'infériorité économique des régions du Nouveau-Brunswick majoritairement francophones étaient structurellement liés. Le sens même de leurs revendications s'en trouvait profondément transformé : celles-ci, d'abord de simples revendications étudiantes, devenaient une lutte pour la reconnaissance des droits d'un peuple. L'histoire mettait en quelque sorte les jeunes au défi d'assumer

pleinement leur héritage historique au nom d'un passé qui valait la peine d'être préservé, mais aussi en fonction d'un avenir commun à construire. *L'Acadie*, il fallait bien la nommer! La mémoire collective reprenait ses droits.

Loin de lancer un appel nostalgique à une Acadie idyllique, « pays imaginé sans véritable projet de s'incruster dans le réel », pour reprendre l'expression du sociologue Joseph Yvon Thériault²⁸, les jeunes contestataires de l'Université de Moncton cherchaient à assumer et à réinterpréter le passé pour en faire le ferment d'un nouveau projet collectif, encore très flou, susceptible de faire de l'Acadie une communauté vivante et dynamique. On passerait donc à côté de l'essentiel si l'on retenait surtout de *L'Acadie, l'Acadie?!?* la métaphore de la défaite. Je suis persuadé que malgré ses convictions souverainistes, Perrault s'en réjouirait.

Conclusion

En gravant sur la pellicule des scènes d'événements clés de l'histoire de l'Acadie moderne, le film *L'Acadie, l'Acadie?!?* a permis d'éviter que ceux-ci s'évanouissent dans notre amnésie. Mais le film a légué un héritage encore plus précieux dans ce qu'il donne à réfléchir. En portant à l'écran une jeune Acadie combattante dans toute sa poignante vérité, en amplifiant le sens de ses interrogations, le film a su lui donner une crédibilité et une légitimité qu'elle n'aurait pas eues autrement. Dans les générations qui succéderont à la nôtre, beaucoup y liront, comme je l'ai déjà souligné, le récit de la réconciliation de l'Acadie avec sa mémoire collective. En ce sens, le film est devenu une œuvre de restauration des Acadiens à leurs propres yeux, une œuvre de réconciliation avec eux-mêmes. Un film culte qui a fait des événements de 1968-1969 l'un des mythes fondateurs de l'Acadie moderne. « L'Acadie s'est remise à exister à cause de ce film. Bien sûr, elle existait déjà, mais sans cette vigueur, sans ce rayonnement²⁹ », écrivait Herménégilde Chiasson dans un article publié en 2003. Sur le plan symbolique, *L'Acadie, l'Acadie?!?* inaugure une brève période durant laquelle l'Acadie tente de jouer de sa mémoire en vue de se donner un projet politique et de se projeter dans un avenir collectif.

¹ Pierre Perrault, *L'oumigmatique ou L'objectif documentaire*, Montréal, l'Hexagone, 1995, p. 23.

² Herménégilde Chiasson, « Le cinéma acadien du "je" au "nous" », dans *Égalité*, n° 48 (printemps 2003), p. 48.

³ Irène Doiron fait référence à la déportation des Acadiens par les autorités britanniques. Celle-ci débute en 1755 et se poursuit jusqu'en 1762.

⁴ Pierre Perrault, *op. cit.*, p. 19.

⁵ *Idem.*

⁶ Le contenu de cette partie reprend plusieurs éléments tirés de Bernard Gauvin, « Les événements de 1968-1969 à Moncton : la mémoire acadienne interpellée », dans *Les cahiers de la Société historique acadienne*, vol. 39, n° 4 (décembre 2008), p. 160-193.

⁷ Pour une analyse approfondie du rôle de ces événements dans l'entrée de la modernité avancée des francophones du Nouveau-Brunswick, voir Joel Belliveau, « Tradition, libéralisme et communautarisme durant les "Trente glorieuses" : les étudiants de Moncton et l'entrée dans la modernité avancée des francophones du Nouveau-Brunswick, 1957-1969 », thèse de doctorat en histoire, Montréal, Université de Montréal, mars 2008, 409 p.

⁸ Jean-Paul Hautecoeur, *L'Acadie du discours*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1975, p. 211.

⁹ Joel Belliveau et Frédéric Boily, « Deux révolutions tranquilles? Transformations politiques et sociales au Québec et au Nouveau-Brunswick », dans *Recherches sociographiques*, vol. 46, n° 1 (2005), p. 11-34.

¹⁰ Greg Allain et Isabelle McKee-Allain, « La société acadienne : lectures et conjonctures », dans Jean Daigle [dir.], *L'Acadie des Maritimes. Études thématiques des débuts à nos jours*, Moncton, Chaire d'études acadiennes, Université de Moncton, 1993, 908 p.

¹¹ Pierre Perrault, *op. cit.*, p. 20.

¹² *Idem.*

¹³ *Ibid.*, p. 23.

¹⁴ *Ibid.*, p. 21.

¹⁵ *Ibid.*, p. 22.

¹⁶ Pierre Perrault, *Cinéaste de la parole. Entretiens avec Paul Warren*, Montréal, l'Hexagone, 1996, p. 88.

¹⁷ Au moment de la marche à l'hôtel de ville de Moncton et des autres manifestations de l'hiver 1968, LeBreton était président de l'Association des étudiants de l'Université de Moncton. Après avoir donné son appui à la marche à l'hôtel de ville, il a cédé aux pressions des dirigeants de l'Université en se dissociant de la manifestation le jour même de sa tenue.

¹⁸ Pierre Perrault, « Préface », dans Jean-Paul Hautecoeur, *L'Acadie du discours*, *op. cit.*, p. X.

¹⁹ Pierre Perrault, *L'oumigmatique ou L'objectif documentaire*, *op. cit.*, p. 25.

²⁰ Cette analyse ressort en filigrane dans plusieurs de ses commentaires apparaissant dans ses transcriptions manuscrites d'environ 12 heures de dialogues recueillis lors du tournage de *L'Acadie, l'Acadie?!?*. Voir le fonds Pierre Perrault, Division des archives de l'Université Laval (Québec).

²¹ Pierre Perrault, « Préface », *op. cit.*, p. XXIII.

²² *Ibid.*, p. XXIII-XXIV.

²³ *Ibid.*, p. XV.

²⁴ Pierre Perrault, *Cinéaste de la parole*, *op. cit.*, p. 88.

²⁵ *Ibid.*, p. 94.

²⁶ *Ibid.*, p. 93.

²⁷ Pour une analyse du rôle des événements de 1968-1969 dans la réappropriation de la mémoire collective acadienne, voir Bernard Gauvin, « Les événements de 1968-1969 à Moncton : la mémoire acadienne interpellée », *art. cit.*, p. 183-193.

²⁸ Joseph Yvon Thériault, « Identité et politique en Acadie », dans Joseph Yvon Thériault, *Faire société. Société civile et espaces francophones*, Sudbury, Éditions Prise de parole (Agora), 2007, p. 99.

²⁹ Herménégilde Chiasson, « Le cinéma acadien du "je" au "nous" », *art. cit.*, p. 48.

CHAPITRE 3

LES LIEUX ET LES TERRITOIRES

L'engagement ou comment, me prenant pour Pierre Perrault, j'ai fait la découverte de ses *découvrances*

Denys Desjardins
Les Films du Centaure, Montréal

*Le problème était de se rendre compte qu'on
valait nous-mêmes la peine d'être vécu.*

Pierre Perrault

Très tôt, je suis tombé dans le cinéma de Pierre Perrault. J'étais encore à l'adolescence de l'art, et la poésie m'attirait davantage que la politique. Loin d'être original, je lisais *Les fleurs du mal*, je rêvais secrètement à madame Bovary et je n'étais pas plus intéressé par les contes d'Anderson que par ceux de Perrault.

En vérité, je ne savais pas qui était Pierre Perrault ni ce qu'il allait représenter pour moi. D'ailleurs, je ne l'avais pas lu parce qu'il n'était pas au programme... et Gaston Miron non plus. On préférait nous faire lire Nelligan, notre Rimbaud québécois, car son romantisme était probablement plus séduisant pour des jeunes en mal de vivre que les remises en question d'un libre penseur comme Perrault. J'étais donc très loin de me douter de l'ampleur de son œuvre poétique, cinématographique, radiophonique, dramaturgique et politique.

J'avais l'esprit ailleurs parce que tout le monde sait qu'ailleurs, c'est meilleur. Et, malheureusement, personne encore ne m'avait appris à penser autrement. Imaginez, l'un des artistes les plus prolifiques du monde contemporain existait et, comble de l'ironie, il était Québécois, et personne n'avait cru bon de m'en parler! Fort heureusement, j'étais sur le point de découvrir ses *découvrances*.

C'est d'abord son cinéma qui a émergé dans ma vie comme une île au milieu du fleuve. C'est à la bibliothèque de mon quartier que j'ai aperçu pour la première fois un extrait du film *Pour la suite du monde*. J'ai demandé à voir ce film et les autres de cette série tournée à l'Île-aux-Coudres. Je n'avais aucune espèce d'idée de l'existence de ces gens-là, pas plus que de leur île et encore moins de leur réalité.

Absorbé par l'histoire et par les « acteurs » que je découvrais d'un film à l'autre et séduit par la force de leur langue si vivante, j'avais appris par cœur plusieurs répliques et expressions savoureuses de la famille Tremblay. J'étais aussi fasciné que peut l'être un spectateur devant un film de fiction à la vue de ses acteurs favoris. Je rêvais de rencontrer ces comédiens de grand talent.

Tant et si bien que, me prenant pour Perrault, je me suis mis à suivre ses traces sans imaginer la largeur et la profondeur des pas dans lesquels j'allais marcher. Autrement dit, mon engagement m'a tout naturellement conduit sur les rives du fleuve Saint-Laurent, à l'Île-aux-Coudres, à la recherche des survivants du film *Pour la suite du monde*.

Je n'avais pour seul outil que mon petit magnétophone à cassettes. C'est sans trop de difficulté que j'ai retrouvé Léopold Tremblay, fils d'Alexis et de Marie Tremblay, qui a été le premier à me parler de Perrault et des films auxquels il a participé (près d'une dizaine). Léopold m'a bien fait comprendre que Perrault n'était pas originaire de l'Île-aux-Coudres, comme je me l'étais imaginé, mais bien de l'île de Montréal, où j'habitais moi-même.

Je n'ai pas cherché à reprendre la pêche aux marsouins, mais simplement à tendre l'oreille à l'affût d'une suite du monde. Plongé dans une sorte de mise en abyme, je me suis mis à fréquenter les personnages de Perrault, de l'Île-aux-Coudres jusqu'en Abitibi¹. Cependant, avant de passer à la réalisation proprement dite, j'ai dû apprendre à dépasser la simple séduction que procure parfois le cinéma.

Or, cet été-là, j'ai aussi découvert l'œuvre littéraire de Perrault, ce qui a été pour moi la plus grande des libérations. J'étais finalement un spectateur assez docile, et c'est la lecture de ses essais surtout qui m'a véritablement ouvert les yeux. « Il est vrai que le peuple s'ignore lui-même et quand il est représenté il s'intéresse plus à la vedette qui le représente qu'à la représentation². »

Son œuvre littéraire regorge de réflexions percutantes qui changent à jamais notre façon de concevoir le monde. Il y avait chez Perrault un esprit, une pensée, une vision qui me poussaient à la réflexion, qui m'obligeaient à me situer par rapport au monde et par rapport à moi-même. Ces lectures m'ont transformé à jamais et ont fait de moi un

citoyen beaucoup plus lucide et, dans la mesure du possible, un meilleur cinéaste.

À l'université, Perrault est devenu mon sujet de prédilection. Étudiant en littérature, je me suis rapidement rendu compte que mon intérêt pour Perrault ne faisait pas l'unanimité, mais cela est une autre histoire que je vous raconterai peut-être un jour. Nul n'est prophète en son pays.

Heureusement, j'ai fait la connaissance du plus grand exégète de Perrault : Yves Lacroix. Cette rencontre déterminante m'a permis d'approfondir ma réflexion sur l'écriture filmique et le montage qui s'organise en fonction des narrateurs-personnages à qui l'on délègue la parole. Prendre la parole, tout en la donnant, voilà un art qui m'intéressait au plus haut point.

Mon film fétiche, en ce sens, est sans contredit *Un pays sans bon sens* (Office national du film, 1970). Un film poétique et politique à l'intérieur duquel Perrault, en plus d'aborder la question de l'identité nationale d'une fort belle façon, parvient à prendre la parole tout en la donnant, réussissant l'exploit, par surcroît, de réunir tous les thèmes et les personnages récurrents qui traversent l'ensemble de son œuvre cinématographique.

De Jacques Cartier à René Lévesque, de la Bretagne à l'Île-aux-Coudres, de Winnipeg à Moncton, ce film est l'album de famille par excellence qui permet aux Québécois de s'exprimer dans l'amour d'un pays qu'ils ont bâti.

Il ne faut pas oublier que ce film est sorti au beau milieu des événements d'octobre 1970 et qu'il a souffert de n'avoir pas été distribué ni montré pendant plusieurs années. C'est, selon moi, une œuvre magistrale qui, tant par la complexité de son montage que par la modernité de son propos, demeure l'un des films les plus importants dans l'histoire du cinéma québécois.

Avec ce film, le projet cinématographique de Perrault jusque-là de nature poétique se révèle plus ouvertement politique. Cependant, ce n'est pas la politique qui est le moteur de son œuvre, mais la passion pour le pays. Comme il l'écrira lui-même en 1968 dans l'épilogue du livre *Option Québec* de René Lévesque : « Québec. C'est un mot qui grandit.³ »

Alors que le Québec cherchait à se définir et à faire entendre sa voix, Perrault nous a permis d'explorer plus largement le sentiment d'appartenance au territoire, mais il a surtout donné les outils pour prendre possession de nous-mêmes : « Mes films ne sont pas politiques. Ce sont des outils de réflexion, le matériel nécessaire à la reconnaissance de l'homme d'ici⁴. »

Je n'oublierai jamais cette façon qu'il avait de voir le monde, avec un esprit toujours critique, mais combien éclairant! En témoigne cette mémorable description qu'il a faite (avec son camarade Bernard Gosselin) du défilé de la Saint-Jean-Baptiste de 1969 où chacun des chars allégoriques était l'occasion pour lui de voir le monde autrement, de redéfinir notre perception de nous-mêmes et de notre territoire.

C'est ce Perrault-là qui me permet d'être ici devant vous aujourd'hui, car il a changé à jamais le monde dans lequel je vivais. Il m'a mis au monde et m'a permis de comprendre que « le problème était de se rendre compte qu'on valait nous-mêmes la peine d'être vécu ». En cela, il demeure pour moi l'un des plus grands révolutionnaires de mon pays.

¹ Trois films sont issus de cette aventure : *La dame aux poupées* (Les Films du Centaure, 1996), *Almanach* (Office national du film, 1999) et *Au pays des colons* (Office national du film, 2007).

² Pierre Perrault, Robert Roussil et Denys Chevalier, *L'art et l'État*, Montréal, Éditions Parti pris (Coll. Aspects), 1973, p. 92-93.

³ Pierre Perrault, « Québec », dans René Lévesque, *Option Québec*, Montréal, Éditions de l'Homme, 1968, p. 170.

⁴ Pierre Perrault, cité dans Denys Desjardins, « Perrault : Je ne veux pas raconter des histoires. », dans *La Patrie*, 25 juillet 1971, p. 9.

Pierre Perrault entre ville et campagne

Daniel Laforest

Université de l'Alberta

Pierre Perrault entre ville et campagne, c'est l'histoire de l'invention d'une écriture. Et par conséquent, c'est l'invention d'une façon de voir et d'entendre. Il est possible que ce soit là, dans le passage du rural vers l'urbain, dans cet écart jamais refermé entre deux géographies humaines et deux rythmes de la mémoire, que Perrault ait trouvé l'un des aspects parmi les plus essentiels de son rapport au Québec moderne. Pour le comprendre, il faut se pencher sur une période encore méconnue dans le parcours de Perrault, à savoir son important travail radiophonique sur la ville de Montréal illustré par deux séries d'émissions successives : *Imagerie sur ma ville*, diffusée à l'été 1961, et *J'habite une ville*, diffusée durant l'année 1965.

On dit bien « invention » d'une écriture, parce que le Montréal de Perrault ne s'est pas fait en un jour. Ses tâtonnements sont à l'égal d'une voix qui chercherait le timbre juste et d'un parcours qui par là aurait cherché ses repères. En effet, à l'été 1961, le Montréal d'*Imagerie sur ma ville* apparaissait encore à la manière de l'arrière-pays québécois mis en forme la même année dans les poèmes du premier recueil de Perrault, *Portulan* : avec une belle distance dans le regard, le rythme sage des strophes et un goût certain pour le sel folklorique. Pourtant, les mots, déjà, avaient été cueillis chez l'homme de la rue; ils avaient été enregistrés *in situ* comme allaient l'être quelques mois plus tard ceux des insulaires de *Pour la suite du monde*. Mais ces mêmes mots avaient encore tendance à se fondre dans la structure de la langue radiophonique. Tout semblait vouloir s'égaleriser dans une certaine idée du poème et de sa noblesse proprement littéraire. Les quatorze épisodes de *Imagerie sur ma ville* risquaient donc de demeurer à ce titre un texte de plus « sur » la ville. Mais ce n'était qu'un coup de semonce. Perrault savait ce qu'il voulait. Il savait écouter. Il lui restait à trouver le moyen d'entendre.

Lorsqu'à la campagne, il n'y a souvent que les grillons pour bruisser, en ville, c'est tout le paysage qui s'y met. La parole n'y survient jamais seule. Elle est accompagnée, encerclée, pétrie des bruits les plus variés.

Ces bruits sont traces sonores de métiers, de savoirs, de passions, de transports, de gestes et de fatigues. Ensemble, ils composent une famille assourdissante de présence dans le tintamarre urbain. Quand Perrault se tourne vers la ville, c'est tout cela qu'il veut faire résonner à l'unisson. C'est l'homme en même temps que son milieu sonore qu'il désire mettre en exergue. La première émission, donc, ne suffisait pas. Il fallait de toute évidence que Perrault s'avance plus loin à l'intérieur de Montréal, et surtout qu'il ne le fasse pas seul. Avec lui, avec l'oreille et le magnétophone, dans la gueule urbaine et parmi les machines, devait s'engouffrer le poème lui-même. L'origine de *J'habite une ville* – la seconde œuvre de radio montréalaise – est là. Perrault cherchait à construire un texte à valeur littéraire en sabrant à même la matière sonore de Montréal.

« La question, c'est moi! Et je suis là avant le soleil. » C'est ce qu'écrit Perrault le poète dans le Montréal de 1965. Sa parole côtoie alors celle des laitiers, des chauffeurs d'autobus, des livreurs ou encore des débardeurs. On le pressent : il n'a jamais été question d'esquisser un simple portrait urbain dans l'esprit de Perrault. Pas d'esthétique de la carte postale. Pas de sociologie non plus, pas d'ethnographie et encore moins de célébration de l'euphorie des foules et des rues. Perrault a choisi de caresser la métropole à rebrousse-poil. Il fallait opposer au grand Montréal pris dans le vent de la libéralisation un Montréal des ruelles, des arrière-cours et des endroits rêches : chantiers, abattoirs, appartements exigus, trottoirs et façades, escaliers et toitures. Montrer qu'il y a aussi du moderne parmi toutes ces choses, quand bien même ce serait sous un visage peu avenant. Pour y parvenir, il fallait disposer des micros non seulement entre les maisons et les rues, mais aussi dans les interstices de l'histoire officielle. Il fallait faire et refaire le poème sur chacun des trottoirs – « devant chaque porte » –, comme un montage jamais achevé, un ouvrage cent fois remis sur le métier. La ville de Perrault, à première vue, semble difficile d'approche. C'est une ville dure et convulsive, ouvrière, parfois même itinérante. Ni plus ni moins qu'une ville de sueur et de sang. Et pourtant, c'est une ville superbe.

À au moins une occasion, le 6 mars 1965, Perrault s'est expliqué davantage sur sa vision de l'urbanité québécoise. Il l'a fait dans un lieu incongru, *Le journal des vedettes*¹. Alors qu'on le questionnait sur cette idée bizarre d'interroger des citoyens pour en faire de la poésie, il a répondu, comme souvent, avec une série d'aphorismes : « Voir

profondément, c'est entendre [...] C'est par le truchement du métier que l'on peut pénétrer à l'intérieur de l'homme. » Et surtout cette ultime phrase, énigmatique, sur laquelle on doit s'attarder un peu plus : « Il n'y a aucune différence entre les gens de la ville et ceux de la campagne². » Comment expliquer une telle confusion revendiquée entre le rural et l'urbain en pleine époque de cosmopolitisme au Québec? Utopie pastorale? Crispation folklorique? Myopie qui ferait prendre le distant pour de l'authentique? On connaît bien ce régionalisme culturel dont tout le premier pan du ^{xx}^e siècle garde la marque parfois caricaturale au Québec. Difficile d'y croire longtemps ici.

Perrault, dans son investissement de Montréal, met en évidence une chose essentielle dont procède chez lui toute l'ambiguïté maintenue entre le rural et l'urbain. En 1965, le monde campagnard ne basculait pas du côté de la tradition parce que telle aurait été sa nature. Il se voyait plutôt « transformé en passé » du point de vue d'un imaginaire culturel qui ne savait trop que faire des cicatrices laissées par des décennies de crise, de guerre et de progrès technologique. Ainsi, malgré tout ce qu'on a pu dire et tout ce qu'on répète à l'envi, la modernité québécoise, ce n'est pas la ville. La modernité québécoise, c'est plutôt la transformation profonde de ce qui lie la ville à son extérieur (ou l'inverse). S'il y a une histoire véridique à faire, clame Perrault, c'est bien l'histoire d'un tel ensemble dynamique, et de rien d'autre. Et son jugement va plus loin, s'avère plus cinglant encore : « Les hommes se font de plus en plus rares. Ils ont quitté les villages pour les villes, et les villes pour la littérature. » S'il est une littérature à faire au Québec, nous dit encore Perrault, elle devrait afficher la conscience de cette grande histoire géographique en déficit de récit. Plus de la moitié parmi les intervenants de *J'habite une ville* sont des exilés de l'intérieur. Leur expérience est celle de l'entre-deux, entre métropole et campagne. Referait-on la même chose aujourd'hui qu'il y en aurait, fort probablement, encore davantage.

Perrault a toujours refusé que la modernité québécoise trouve une identité sur mesure dans la dialectique facile entre le rural et l'urbain. On comprend que le Montréal qui résulte de cela puisse sembler clandestin, ou à tout le moins inhospitalier. La campagne une fois traduite dans l'urbain n'a plus les formes auxquelles on s'est habitué. En un mot, elle n'a plus de mythe. Cela dit, Perrault n'a pas choisi Montréal au hasard. Montréal est une île. Sur une île, ce sont les ponts qui importent au premier chef : les voies (et les voix) par lesquelles il est possible de

maintenir, voire d'inventer les liens entre les espaces et les formes de vie. Et si cette île est partie d'un archipel, comme on a fréquemment tendance à l'oublier pour Montréal, ça n'en est que mieux pour Perrault. Plus il y a d'îles et plus on est à même de dresser des ponts pour ajouter à ceux qui sont déjà en place. Dans le travail de Perrault sur la ville, il y a des ponts de mémoire qui cherchent constamment à remplacer ceux du calcul de l'ingénieur.

Mais si la ville de Perrault proclame son hybridité rurale refoulée, si la foule, la vitesse et l'étourdissement lui sont par ailleurs étrangers, quel est donc son langage? Quel est son visage réel? Son poème? Une question, pour Perrault, semble résumer toutes les autres : quelles étaient les formes du « travail » dans cette ville de Montréal entièrement tendue par l'élan du progrès? Et à l'inverse : quelles formes le travail donnait-il à ce Montréal de la première moitié des années 1960? Ce devait être un travail souterrain, non immédiatement visible. Perrault veut saisir le travail accompli au ras des rues ou sur les toits, et puis aussi dans les entrepôts, les cales sèches et les chaînes de montage, jour après jour et encore le lendemain. Un travail qui façonne les destins individuels bien avant le profil des édifices. Il s'agit d'un travail vulgaire au sens propre, c'est-à-dire commun, abattu par le plus grand nombre, et qui ne calcule rien, ne projette pas vers l'avenir, qui s'extériorise tout entier dans l'instant où il a lieu. Mais c'est aussi, entend-on souvent répéter, le travail le plus taciturne. Ceux qui l'accomplissent ont tout à faire et rien à dire. Or, Perrault ne se satisfait pas de cette explication. Il soupçonne autre chose. Pour le saisir, jetons un regard de biais sur l'histoire de la littérature québécoise : « Sans préparation technique, sans adaptation psychologique, sans relations de travail, [il était une] victime toute désignée des fluctuations économiques³. » Tel était, a-t-on écrit, l'ouvrier francophone en milieu urbain ayant inspiré les écrivains socialistes à l'approche de la Seconde Guerre. S'il est vrai que le travail manuel fut divisé, marchandé et exploité jusqu'à la moelle, on se prend ici à souhaiter qu'il ait eu au moins la chance de parler en son nom. Cette image réductrice de l'entre-deux-guerres s'est-elle perpétuée dans la prospérité des lendemains qui chantent, aux matins radieux de 1960? Difficile de répondre, constate le poète Perrault. Des murailles fictives, on l'a vu, se sont dressées entre la campagne et la ville. La main-d'œuvre urbaine, sans qu'elle soit avare de la belle vitalité avec laquelle on dresse les charpentes de l'avenir national, a oublié d'où elle vient. C'est ici que se rejoignent au plus près les conceptions non orthodoxes de la parole et

de la ville chez Perrault. La ville légitime, c'est celle qui prend lentement forme à mesure que le travail parvient à articuler d'où il vient... à mesure qu'il arrive à retracer et à nommer ses généalogies.

Toute la condition du travail au quotidien observée par Perrault consiste à exister au détriment de tout le reste, à commencer par la vie. Vouloir penser avec le grand poème urbain de Perrault, c'est par conséquent faire un pari. Il faut espérer qu'il subsiste quelque part de la parole. Il faut espérer, en d'autres termes, que la parole n'existe pas au détriment de la situation dont elle est issue, et cela, même si cette situation est insoutenable. En quoi la poésie peut-elle contribuer à cela? Les mots de la rue et de l'usine sont les mots du quotidien. Ils sont enracinés dans le temps qui passe, voire enchaînés à lui. Ils sont prononcés par ceux qui se « lèvent avant le jour » et qui boivent un « café qui ne se donne même pas la peine de goûter ». Alors que la poésie, elle, n'a pas partie liée avec la temporalité. Du moins, c'est ce qu'elle souhaite. Le Montréal de Perrault, puisqu'il emprunte aux deux langages, se situe donc à mi-chemin. D'un côté se tient le temps le plus prosaïque, celui des jurons brefs et des souffles courts. De l'autre se tient l'éternité d'un langage qui voudrait ne répondre que de lui-même. Perrault arrache de cette façon Montréal à son histoire officielle pour mieux en parler. Qu'est-ce que la poésie dans un abattoir? Qu'est-ce que le poème de celui qui doit soudain s'interrompre pour retourner à son poste sur la chaîne et se remettre à « tuer »? Est-il possible de penser avec un homme comme celui-là? Et penser, on l'a compris, implique d'accepter d'abord qu'on habite le même espace. Cela implique aussi que l'on pourrait à l'extrême manier le même couteau puisqu'on partage les mêmes mots, la même capacité « d'en parler ». Comment comprendre cet acharnement chez Perrault à entendre du poème là où la plupart persistent à détourner le regard? Comment comprendre, de surcroît, que cet acharnement se soit maintenu d'une rue à l'autre de Montréal, entre le port, l'abattoir et les sans-logis du boulevard Saint-Laurent, jusqu'à donner l'image d'une ville insoupçonnée, en demi-teinte, pleine de trouées, mais aussi d'aspérités magnifiques, de silences et d'exclamations?

Une grande ville peut couramment apparaître comme un ensemble de débuts d'histoire. Ce serait même une image devenue classique dans l'imaginaire littéraire occidental. Il y a de premiers mots à chaque détour, sur tous les visages. Le quidam est un récit en puissance; de même, ceux qu'il croise offrent la possibilité d'une chronique sans fin, et

la foule, l'idéal d'un peuple. Alors, quand on choisit de prendre les ruelles, quand on « creuse le jour d'un soleil à l'autre » comme le fait Perrault, il n'est pas difficile d'imaginer les déviations que cela occasionne. Il y en a parmi celles-ci qui peuvent vraiment dérouter. On peut penser de la sorte n'avoir jamais habité le Montréal de Perrault, ne s'être jamais tenu à la croisée de ses points cardinaux que délimite clairement *J'habite une ville*. L'est y est sanglant, métallique, tout en arêtes et couvert de fumées basses. L'ouest demeure le siège de transactions insondables, obscurcies par la ligne des grands édifices opaques. Le sud est tout en berges et regrets, souvenirs glorieux et rêveries aventureuses. Le nord, quant à lui, n'existe presque pas, tout au plus est-ce un point de fuite. Et le centre? Le centre est longiligne, à l'égal des poutres sur lesquelles courent les hommes de chantier et les constructeurs de gratte-ciel. C'est la rue Saint-Laurent, la *Main*, la « propriété des égarés », comme l'écrit Perrault. Alors que l'individu moderne est traditionnellement perçu comme cherchant à fuir la masse cancéreuse de l'urbanité qui le broie, celui de Perrault doit simplement trouver un moyen d'y entrer. Il doit trouver un moyen de faire correspondre sa mémoire, ses pratiques et ses aspirations avec une structure de vie qui lui est peu hospitalière. C'est sans doute pourquoi Perrault et ses intervenants habitent à toutes fins une ville d'états extrêmes. Sang des abattoirs, taureau fou en pleine rue, bruit des locomotives, frôlement perpétuel de la mort chez les travailleurs de l'acier et chez les débardeurs, tempêtes de neige, froids déléteres, coups de chaleur, rixes quotidiennes... On parcourt un tel Montréal à ses risques. On peut y basculer d'un côté ou de l'autre, vers la vie ou la disparition définitive. Mais ce parcours, il faut néanmoins le faire. Il faut le retracer pour découvrir d'où vient réellement Montréal : de quelles privations, de quels déplacements et exils, mais aussi de quelles audaces.

Ceux qui habitent le poème urbain de Perrault ne sont pas les représentants d'une « race », comme on a pu le dire jadis, ni les tenants d'une langue unique, comme il arrive qu'on le dise encore. Ils sont les îlots disparates d'une grande ignorance inscrite sur le revers du Montréal moderne. L'urbanisation a étendu son empire sur les pensées bien plus que sur la réalité. On a cru la chose réglée, l'action d'un mouvement historique accomplie. Mais des villages ont en quelque sorte continué d'exister dans la ville. La dette du passé rural n'a pas disparu dans le scandale de l'exploitation ouvrière et de l'ignorance qui lui donne lieu. Au contraire, elle en est l'une des formes parmi les plus

visibles encore aujourd'hui. Perrault veut inscrire le rural dans l'urbain comme on le ferait d'une mauvaise conscience. Rien de rétrograde dans cela. Rien de provincial non plus. Si ce n'est la volonté justement de faire tressaillir ce nom de province qui voudrait parfois s'imposer comme un voile tranquille posé sur le tumulte et l'injustice.

Depuis le temps où Perrault l'arpentait, Montréal n'a évidemment jamais cessé de croître. On n'a jamais cessé d'y prendre pied ou de la quitter. La circulation entre la métropole québécoise et son extérieur s'est accrue rapidement, sans discontinuer. Seules ont changé les manières d'appréhender et d'interpréter cette circulation. Au milieu de tout cela, *J'habite une ville* reste comme un grand poème à plusieurs voix oublié dans l'interstice entre la ville et la campagne, c'est-à-dire dans l'un des espaces les plus délicats et significatifs dont hérite le Québec du XXI^e siècle.

¹ Entrevue avec Marcelle Ouellette, dans *Journal des vedettes*, 1965.

² Fonds Pierre Perrault, Division des archives de l'Université Laval (Québec).

³ Aurélien Boivin, Gilles Dorion, Roger Chamberland, Gilles Girard, « Introduction », dans Maurice Lemire [dir.], *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec : tome III 1940-1959*, Montréal, Fides, 1982, p. XIX.

CONCLUSION

La pérennité de Pierre Perrault

Yves Lacroix

Université du Québec à Montréal

À la fin d'une entrevue qu'il accordait en décembre 1977, Pierre Perrault déclarait son « envie de se taire », tellement il était convaincu de n'être pas entendu. L'Office national du film (ONF) résistait à la distribution normale d'*Un royaume vous attend* et du *Retour à la terre*, ce qu'illustre la thèse de Gwenn Scheppler¹, et Radio-Canada refusait de les diffuser, les jugeant trop nationalistes. Il avait publié cette année-là *Gélivures*, le livre sur la conquête du royaume, qui lui importait tant et qui était tombé dans le silence, prétendait-il. Au Collège Brébeuf où il avait été invité, il avait découvert que les collégiens n'avaient rien compris à son poème. « Remarquez, leur avait-il dit, j'ai eu la même réaction que vous quand j'ai lu *L'abatis* à seize ans. » Il lui avait fallu le relire quelques années plus tard pour comprendre à quel point le roman de Savard était québécois, « dans le sens que c'est une écriture qui a un rapport avec le Québec² ».

Il est vrai que ses films n'étaient pas affichés dans les salles de la rue Sainte-Catherine³, mais, sans avoir procédé à une recherche systématique, nous pouvons au moins rappeler qu'en 1977, le Conseil québécois pour la diffusion du cinéma avait déjà publié un dossier sur Pierre Perrault⁴, Michel Brûlé avait publié *Pierre Perrault ou Un cinéma national*⁵, un mémoire de maîtrise avait été fait sur la radio, deux thèses de doctorat sur le théâtre et la poésie avaient été présentées, à l'Université de Montréal, à celle d'Ottawa et à l'Université du Québec à Trois-Rivières⁶. À l'Université du Québec à Montréal, le Département d'études littéraires avait déjà inscrit à son programme un cours sur le cinéma de Perrault. *Chouennes* avait reçu le Prix du Gouverneur général en 1975.

De passage à Montréal au début des années 1980, Guy Gauthier, de *Image et son / Revue du cinéma*, premier critique français avec Louis Marcorelles du journal *Le Monde* à célébrer *Pour la suite du monde* en 1963, avait consulté le dossier critique sur Perrault à la Cinémathèque québécoise. Il en était sorti avec la conviction qu'aucun cinéaste

québécois – sinon peu de cinéastes – n’avait un dossier critique aussi important que celui-là.

Et ce que regrettait Perrault en 1977, c’était d’avoir perdu le contact de son public, de n’être plus entendu. Une partie de son public déplorait de ne pas trouver dans *Un pays sans bon sens* le vécu attentif des premiers films; d’autres personnes regrettaient de ne pas retrouver dans le cycle de l’Abitibi la culture, le langage et la verve enchantée de l’Île-aux-Coudres. D’aucuns regretteront encore, cinq ans plus tard, de ne pas retrouver dans *La bête lumineuse* la poésie qui les avait enchantés dans les premiers films. L’écriture filmique de Perrault évoluait, déroutait certains fidèles, encore que la manière de *La bête lumineuse* paraissait à d’autres renouer avec la façon du *Règne du jour* et des *Voitures d’eau*.

Mais l’impatience de Perrault tenait surtout au pays qui ne se fait pas : « Ceux qui portent ou qui partagent une certaine idée du royaume sont ostracisés [...] il y a un complot de silence autour d’eux⁷. » Heureusement, il s’obstinera, reprendra le propos, s’entêtera jusqu’avec *Cornouailles*, à illustrer, à déclarer en quoi consiste l’appartenance et la possession du territoire, en deçà et au-delà du politique, en cette façon qui fait paysan du pays, marin de la mer, québécois du Québec, ce « mot qui grandit », avait-il écrit dans l’épilogue⁸ au manifeste de René Lévesque en 1968.

Être individuellement et collectivement dans le territoire, tel était le projet, ne pas se contenter de l’exploiter, ce territoire. Après avoir œuvré à bâtir l’orgueil, il fallait encore « bâtir la volonté de faire⁹ ».

Nous ne traiterons pas ici de la pérennité de ce projet; nous nous contenterons d’évoquer la perpétuité de l’œuvre elle-même, patrimoniale. Le recours qu’elle est encore pour plusieurs.

À l’émission *Vous êtes ici*, le 4 mai 2009, Mathieu Beauchamp, Charles Plourde et Jean-Philippe Pleau, les réalisateurs de la série radiophonique *Pierre Perrault, un poète sans bon sens*, ont déclaré à Patrick Masbourian qu’à leur avis, on ne parlait pas assez du cinéaste, encore moins du poète et du scripteur radiophonique.

Son œuvre a porté sur la mémoire collective, a dit l'un d'eux, l'importance de la mémoire collective comme courroie de transmission des connaissances. Paradoxalement aujourd'hui, on se rend compte que cette œuvre-là n'est pas tablée, mais on n'en parle pas beaucoup. Pas assez¹⁰.

Nous croyons la célébrité de cette œuvre en expansion, nous ne la croyons pas menacée. Ne nous y trompons pas. Il est probable qu'aucun film de Perrault n'a eu l'auditoire de *Valérie* ou du *Déclin de l'empire américain*. Aucun de ses films n'a été conçu, tourné et monté pour un succès immédiat. Aucun de ses films n'a été aussi médiatisé qu'un film de Denys Arcand, lequel cinéaste un jour a renié le cinéma documentaire québécois qu'il a prétendu être du cinéma du « coin de la rue¹¹ ». Mais il n'y a personne à convaincre ici de la pérennité de cette œuvre que nous décrivons et commentons.

Une petite histoire

En 1959, René Bonnière déposait au Musée de l'Homme à Paris une copie de *La traverse d'hiver à l'Île-aux-Coudres* dont il venait d'achever le montage et qui allait servir de pilote à la série *Au pays de Neufve-France*. Dans ce court métrage, tourné en noir et blanc, les images de la traversée du fleuve alternent avec des plans d'Alexis Tremblay, qui raconte dans sa cuisine ses traversées d'autrefois. Jean Rouch l'aurait visionné avant le tournage de *La pyramide humaine* dans un lycée d'Abidjan¹².

Au début de l'année suivante, Rouch, qui avait terminé son film et se souvenait des *Raquetteurs* de Gilles Groulx et de Michel Brault, avait demandé à Brault de tenir la caméra légère et synchrone de *Chronique d'un été* qu'il allait tourner à Paris (été 1960).

En juin de cette année-là, Radio-Canada commençait la diffusion de la série *Au pays de Neufve-France* que Bonnière et Perrault avaient terminée. Deux films du projet initial n'avaient pas été réalisés : un premier sur une chasse à l'original dont le tournage avait déçu, un deuxième sur la pêche aux marsouins pour lequel le temps avait manqué. Perrault recommencera la chasse vingt ans plus tard. En 1960, il se demandait comment il allait convaincre Radio-Canada de financer, aux fins d'un tournage, la reconstitution d'une pêche abandonnée depuis plusieurs années. Pendant ce temps, il écrivait *Ballades du temps précieux* pour la radio, *Vent d'ès* pour la télévision, *Portulan* pour la Librairie Beauchemin.

C'est alors que Fernand Dansereau lui a décrit *La pyramide humaine* qu'il venait de visionner. Il lui avait expliqué que, pour ce film, Rouch avait demandé à de jeunes Ivoiriens d'interpréter leur propre personnage dans la fiction qu'il leur proposait.

Séduit, Perrault a adopté le concept et, en décembre, il proposait à Radio-Canada un téléthéâtre, réalisé non pas avec des comédiens, mais avec des gens ordinaires¹³. Il a montré les transcriptions qu'il avait faites des enregistrements réalisés. Le projet a séduit Radio-Canada, qui s'est associée à l'ONF où l'on a demandé à Brault d'aller vérifier à l'Île-aux-Coudres s'il y avait vraiment matière à tourner là un film. Brault venait de participer au tournage de *Seul ou avec d'autres*, le film des étudiants de l'Université de Montréal qu'il avait convaincus de sacrifier leur scénario au profit d'une improvisation des cinéastes et des comédiens au moment du tournage. Les premiers récits d'Alexis Tremblay l'ont persuadé qu'on pouvait procéder à l'Île-aux-Coudres comme à l'Université de Montréal. Ce qu'on fit.

Les cinéphiles du Québec découvraient en 1963 que sur la rive nord du fleuve Saint-Laurent, au-delà de Sainte-Anne-de-Beaupré, il existait une île aux Coudres où les gens étaient aussi éloquents, aussi émouvants que ceux de Georges Rouquier et de Robert Flaherty, une évidence qui sera confortée par les films suivants de la trilogie. Nous sommes allés saluer Marie Côté-Tremblay comme Denys Desjardins ira un jour saluer Hauris Lalancette.

Un mouvement semblable s'est produit, nous semble-t-il, à la sortie de *L'Acadie, l'Acadie?!?* en 1971. La presse québécoise s'est précipitée à Moncton. Le Québec découvrait les Acadiens.

Et voici qu'en 2005, par l'entremise d'une de ses étudiantes, originaire de Montréal, un professeur de l'université de Tokyo nous demande de le documenter sur Perrault. Il avait découvert l'existence de cette œuvre en lisant Gilles Deleuze¹⁴. Le cinéma de Perrault, nous a-t-il écrit, l'émouvait plus profondément que celui de Rouch : « Comme je suis anthropologue, je m'intéresse à sa quête de la culture orale, à son idée de "territoire", à sa notion de "prise de possession poétique", à sa façon de "prendre en flagrant délit de légender"¹⁵. »

Les signes sont fréquents de cette permanence, des signes plus ou moins limitrophes. La salle d'exposition de la bibliothèque René-Richard est dite « salle Pierre-Perrault » à Baie-Saint-Paul et il est dans cette ville une rue « Pierre-Perreault » [sic]. On le comprendra. Il est une bibliothèque Pour la suite du monde à l'Île-aux-Coudres, et la salle d'exposition du Vieux Moulin est nommée « Pierre-Perrault ». La consécration n'est pas forcément là celle que nous cherchons ici. Mais le ciné-club de l'Association des étudiants de l'Université de Montréal un jour a été dénommé « La bête lumineuse ». Et chaque fois qu'un journaliste écrit qu'on a œuvré « pour la suite du monde », il témoigne de cette pérennité, l'ignorerait-il lui-même. Le bébé qui dort dans le salon funéraire où est exposé son arrière-grand-père ignore que, dans sa chair et avec sa propre respiration, il est le présent et un futur incontestable de son parent. Proprement une pérennité.

Les échos sont de plus en plus fréquents de l'œuvre écrite. Parfois hors du champ littéraire. En 2002, l'atelier Libellule de Lucie Chamberland et Réjean Tremblay proposait à Saint-Mathieu-du-Parc, en Mauricie, des tissus imprimés dont l'illustration était inspirée du *Visage humain d'un fleuve sans estuaire*, sur des chandails et des napperons « les mots d'un fleuve à connaître¹⁶ ». En 2005, le Pavillon de la pomme, de Mont-Saint-Hilaire, proposait à ses clients un cabas sur lequel étaient imprimés, sous la reproduction d'une gravure de Catherine Chaumont, les quatre premiers vers de « Tout peut arriver », un poème de *Ballades du temps précieux*¹⁷.

En 2005, plusieurs estampes collagraphiques de Chaumont ont cité l'un des poèmes du recueil *Jusqu'à plus oultre*¹⁸. J'évoque les œuvres graphiques dont je peux témoigner. En 2004, Simon Blais avait publié *Livre bestiaire*¹⁹, un recueil d'estampes et un dessin de Marc Séguin sur des poèmes de *Portulan*²⁰, de *Ballades du temps précieux* et de *En désespoir de cause*²¹. Les dessins de l'historienne et conteuse Francine Saint-Aubin citent parfois l'œuvre de Perrault.

Pour illustrer sa carrière, au cours d'un spectacle autobiographique, en août 2006, le comédien Michel Forgues interprétait un extrait du *Tartuffe*, des poèmes de Charles Baudelaire, d'Émile Nelligan, d'Hector de Saint-Denys Garneau, de Gilles Vigneault, et terminait avec « Le grand silence de glace » de Perrault²².

Et, en 2008, devant la gare du Palais à Québec était inaugurée *Rêver le Nouveau Monde* du sculpteur Michel Goulet. L'œuvre est composée de quarante chaises en acier inoxydable sur chacune desquelles sont gravés des vers « de quarante poètes québécois qui se sont illustrés du premier jour de la fondation de Québec jusqu'à aujourd'hui ». Sur l'une d'elles se trouvent les premiers vers de « La chanson de Marie²³ ».

Plusieurs textes de Perrault ont été mis en musique

Jacques Douai est le premier qui avait assisté Perrault dans la préparation de la série radiophonique *Au pays de Neufve-France*²⁴ en 1956. Il enregistrait des chansons traditionnelles de Charlevoix qui allaient être montées par Perrault en alternance avec ses propres récits et ceux des gens de la région. Douai a mis en musique quelques poèmes de Perrault qui ont complété le texte des émissions, chansons qu'il a ensuite inscrites à son répertoire²⁵.

Jean-Marie Cloutier, responsable de la musique de *Pour la suite du monde* en 1963, a mis en musique « La chanson de Marie²⁶ », pour laquelle Douai fera une nouvelle version qu'on entendra dans *Les traces du rêve* de Jean-Daniel Lafond. Caroline Desbiens l'a recomposée pour l'apparenter mieux, dit-elle, à l'univers de sa parente.

En 2004, Nathalie Lessard enregistrait avec ses Têtes de contre²⁷ deux poèmes de Perrault. Le premier, « Matin de neige, soir de pluie », est mis en musique avec François Thibault, le deuxième, « Et la rivière roule toujours », est associé à « Lancez-moi au fleuve » de Gérald Godin, mis en musique par Philippe Brière. Célébrité du moins relative du poète.

En 1998, Yannick Plamondon a composé « Les voitures d'eau », un trio pour violoncelle, clarinette et piano inspiré de la bande sonore du film.

En 2004, avec Nicolas Bernier et Catherine Chaumont, Olivier Girouard a créé *Projet Perrault*, un événement visuel et musical. La chanson intitulée « Gélivures de fleuve », est inspirée de ce projet.

Cette année-là, Michel Gonneville composait pour le Conservatoire de musique et d'art dramatique du Québec une pièce pour clarinette qu'il a intitulée « L'oiseau du cri à la quête des ailes », qui est un vers de « Plus que naître », poème de *Ballades du temps précieux*²⁸.

À titre promotionnel, en février 2009, les responsables des Rendez-vous du cinéma québécois ont lancé un concours de « ciné-danse » pour lequel il fallait danser de une à trois minutes devant une scène d'un film québécois et en synchronicité avec elle. Au choix des candidats. Gabrielle Desgagnés et Thierry Huard, jeunes diplômés de l'École de danse contemporaine, ont choisi une séquence de *Pour la suite du monde*, celle des harts sur la batture.

Quand, à l'Université du Québec à Montréal, on annonçait le cours de Jean-Pierre Masse sur le documentaire québécois, ce sont également des images de *Pour la suite du monde* qui illustraient l'affiche, emblème de cette cinématographie avec *Le règne du jour* et *Les voitures d'eau*, inspirateur de ce que fut l'ONF dans le dernier quart du XX^e siècle.

Dans la liste des cent grandes œuvres du cinéma québécois établie par Daniel Chartier et publiée chez Nota bene en 2004, apparaissent *Pour la suite du monde*, *Le règne du jour*, *Un pays sans bon sens*, *L'Acadie, l'Acadie?!?* et *La bête lumineuse*.

Perrault a reçu trois fois le Prix du Gouverneur général, pour *Au cœur de la rose* en 1964, pour *Chouennes* en 1975 et pour *Le mal du Nord* en 1999. *L'oumigmatique ou L'objectif documentaire* a gagné, en 1996, le prix Victor-Barbeau de l'essai attribué par l'Académie des lettres du Québec. *L'Acadie, l'Acadie?!?* a remporté L'Émeraude du Festival de la francophonie de Dinard en 1971. Le cinéaste a remporté le prix Albert-Tessier pour son cinéma en 1994.

Il a reçu trois doctorats honorifiques : un de l'Université Laval en 1986, un de l'Université Lumière Lyon II en 1995, avec Andrzej Wajda et Carlos Saura, puis un de l'Université de Sherbrooke en 1997. En décembre 1997, il a été médaillé d'argent du Mouvement national des Québécoises et Québécois.

En avril 1998, il a été nommé par Lucien Bouchard officier de l'Ordre national du Québec. « Votre œuvre contient la mémoire d'un peuple qui a grandi sur les bords du grand fleuve », a dit le premier ministre.

« La célébrité c'est bien, avons-nous lu dans *La Presse*, la semaine dernière, la postérité c'est mieux²⁹. »

D'abord une postérité sociologique

Dans le cadre des Marsouineries, en août 1998, la *Revue d'histoire de Charlevoix* lançait un numéro en hommage à Perrault : « Paroles et images de Charlevoix ». Les jeunes et les anciens de l'île se sont réunis à l'hôtel Les Voitures d'eau pour célébrer le cinéaste; parmi les jeunes, une petite-fille de Marie et d'Alexis Tremblay qui nous a déjà dit, devant le monument de Jacques-Cartier sur le chemin des Coudriers : « Un jour, il y en aura un autre en hommage à Pierre Perrault. Le premier découvreur de l'île aux Coudres a été Cartier, le deuxième a été Perrault. »

La trilogie de Pierre Perrault, Michel Brault et Bernard Gosselin est la mémoire de cette île, de son histoire, quelque chose comme son fondement culturel. Ces films annonçaient une communauté, il n'est pas certain que les insulaires soupçonnaient auparavant la singularité de leur culture.

Le dessinateur Étienne Tremblay-Tardif, qui vient de terminer son baccalauréat en arts plastiques à Concordia, et qui est l'arrière-petit-fils de Marie Côté et d'Alexis Tremblay, ne connaît de ses grands-parents que ce qu'il a vu ou entendu dans les films. Et les représentations qu'il en fait dans ses lithographies sont inspirées du *Règne du jour*³⁰.

Mémoire de l'île aux Coudres, comme l'a chanté Caroline Desbiens³¹. Peut-être aussi de l'Acadie en quelque manière. En dépit d'une diffusion discrète, *L'Acadie, l'Acadie?!?* a mis l'Acadie sur la carte du Québec. Les journalistes de la presse, les cars de reportage de la radio et de la télévision sont partis se renseigner à Moncton. Selon Bernard Gauvin, en devenant un objet médiatique, la contestation de 1968-1969 a affirmé son autorité dans le milieu traditionnel acadien³². Et, dans le cadre du projet des *Événements de 68 en Acadie... 40 ans plus tard*, présenté à l'Université de Moncton en 2008 par la Société historique acadienne, on a projeté *Éloge du chiac* et *L'Acadie, l'Acadie?!?*. Irène Doiron et Bernard Gauvin ont participé à une table ronde et ont par ailleurs été reçus à l'hôtel de ville.

Nous ne sommes pas assez renseignés pour affirmer qu'il est une postérité aux émissions radiophoniques de Perrault, mise à part l'édition préparée par Daniel Laforest d'une transcription de *J'habite une ville*³³.

Alors qu'on célébrait le cinquantenaire de la radio d'État, il a été rappelé à Radio-Canada que Perrault avait été le premier à faire entendre à la

radio des gens qui n'avaient pas un métier de parole, qui témoignaient d'eux-mêmes et de leur communauté. Même si, comme pour le cinéma, la radio d'aujourd'hui n'est pas celle qu'elle était avant *Chroniques de terre et de mer* et *J'habite une ville*³⁴, il y a cinquante ans, nous osons affirmer que ces émissions n'ont pas de descendance directe.

En ce qui concerne la postérité littéraire, la place de Perrault en poésie au Québec reste à définir. Peut-être, et ce n'est pas nous, encore une fois, qui allons réussir cette définition. Mais il nous semble n'avoir rien à prouver de sa pérennité, rien à démontrer. Cet écrivain dont l'empremier fut dans la mouvance de Charles Péguy, de Paul Claudel et de Federico García Lorca, ainsi qu'en témoigne son théâtre, est responsable du texte incontournable qu'est *Gélinures*, « un livre sur la conquête du royaume³⁵ », disait-il en 1978. Perrault est associé aux plus grands poètes, célébrés par les confrères et les institutions dont nous sommes. Fred Pellerin pleure en le lisant. Michel Garneau dit de lui que c'est l'un de ses « poètes nourriciers³⁶ ». L'universitaire et poète Pierre Ouellet voit en *Gélinures* le texte d'un poète voyageur pour le moins égal à ceux de Blaise Cendrars, de Victor Segalen, d'André Velter et d'Alain Grandbois. Il n'est pas surprenant que Perrault ait été invité au festival Étonnants voyageurs de Saint-Malo en 1992.

Et qu'en est-il du cinéma?

Dans la mouvance d'un cinéma dit « direct », dit « vérité », Pierre Perrault a inventé avec Michel Brault, Bernard Gosselin et Marcel Carrière un cinéma qu'il a dit « vécu », qu'il a fait « vécu », un cinéma de fréquentation, un cinéma de participation dont profite le documentaire d'aujourd'hui. L'ignorerait-il, ainsi qu'il a été dit plus tôt?

Bien que les cinéastes ne s'y réfèrent pas toujours, il arrive qu'un critique se souvienne. À propos des personnages.

À la sortie de *Rosaire et la Petite-Nation* (1997) de Benoît Pilon, Luc Perreault a comparé le protagoniste à Alexis Tremblay³⁷. À propos de *Robert Toupin, épicier variété* (2003), il a écrit que le cinéma de Pilon s'inscrivait « dans une tradition qu'avaient lancée Pierre Perrault, Gilles Groulx et d'autres³⁸ ».

Au sujet du territoire exploré, comment ne pas penser à la série *Au pays de Neufve-France* à propos du *Chemin d'eau de la Basse-Côte-Nord*³⁹ (2005)

dans lequel Jean-Claude Labrecque témoigne de Tête-à-la-Baleine, de Saint-Augustin et de La Romaine, quarante-cinq ans après Perrault et Bonnière, premiers chroniqueurs... après Jacques Cartier.

L'héritage territorial est franc dans *Simple marinier de présent* de Jean-François Bouchard, proposé par Radio-Canada en janvier 1999, dans sa série *Îles d'inspiration*⁴⁰.

Mais on ne refait pas le cinéma de Perrault, tellement il est lié à la personnalité du cinéaste, au projet de survivance qui fut le sien, tant personnel, que performatif, d'un engagement vital à l'Île-aux-Coudres, en Acadie, en Abitibi. Jusqu'à la déception de Maniwaki. Stéphane Drolet en a témoigné⁴¹.

Qui seraient les héritiers proches?

Denis Villeneuve était stagiaire à Sverdrup avec Stéphane Drolet, pour le tournage de *Cornouailles*⁴². La critique n'a pas évoqué le cinéma de Perrault à propos de *Maelström* et de *Polytechnique*. Odile Tremblay a dit de ce dernier film qu'il était « dans le sillage de Godard⁴³ ». Il est vrai. Sauf que, dans *Polytechnique*, Villeneuve place une affiche de *Pour la suite du monde* dans la chambre de son personnage tourmenté, une référence qui accentue l'association du personnage au fleuve. L'hommage est certain. Mais l'image s'inscrit dans un champ thématique du film, confrontée qu'elle est au *Guernica* de Picasso, associée qu'elle est à la rupture d'avec le parent au moment du suicide de l'étudiant, en conformité qu'elle est avec le choix de l'amour et de la vie chez la jeune mère sauvée de la catastrophe. Pour la suite du monde. Villeneuve a choisi de « filmer la mémoire », je cite encore une fois la critique du *Devoir*⁴⁴.

Les héritiers de Perrault, ils sont peut-être deux : Jean-Daniel Lafond et Denys Desjardins. Ce n'est pas négliger l'influence de ses compagnes que de dire que Lafond s'est intégré au Québec sur les traces de Perrault dont il a découvert le cinéma au festival de Poitiers. Il a accompagné Perrault sur la Basse-Côte-Nord, lequel préparait sa remontée du fleuve avec le *Blanchon* de *La grande allure*. Chez les Montagnais de La Romaine, ils ont retrouvé le chef Basile Bellefleur, lequel avait seize ans quand il chassait le caribou dans *Attiuk*. Avec les enregistrements anciens et nouveaux et avec des textes que Perrault a laissés avant de partir à Saint-Malo, Lafond a préparé *Avec bons vents naviguant*, treize émissions

radiophoniques sur Jacques Cartier⁴⁵. Il décrit le métier du maître dans *Les traces du rêve*, puis convainc Douai de visiter avec lui la Côte-Nord où le chansonnier avait accompagné Perrault pour *Au pays de Neufve-France*, version radiophonique en 1956⁴⁶.

Lafond fait « son » cinéma. Ses films n'ont pas la gravité de ceux de Perrault, leur discursivité n'est pas la même, mais le regard est attentif, personnel, justement proche du témoignage, dans la fréquentation, la familiarité du quotidien, singulièrement dans *Salam Iran*⁴⁷ et *Le cabinet du docteur Ferron*⁴⁸.

D'une génération plus récente, Desjardins travaille aussi dans les traces de Perrault. On a dit à Radio-Canada qu'il avait « absorbé l'héritage de Pierre Perrault⁴⁹ ».

Sa démarche a quelque chose d'obstiné, elle tient de la fidélité, nous osons dire qu'elle tient de la « filiation », dans la continuité d'une fidélité qui fut celle de Perrault. Aussitôt terminée une thèse de doctorat sur *Un pays sans bon sens*⁵⁰, il traverse à l'île aux Coudres toquer chez « ma tante Annette », madame Annette Boudreault qu'il filme, conteuse parmi ses quatre cents poupées⁵¹. Après un film titré *Le direct avant la lettre* dont le titre anglais est *Rebel With a Camera*⁵², il monte à Rochebaucourt, « là où vivre est un acte de résistance⁵³ », associer son regard à celui de la petite-fille d'Hauris Lalancette, témoigner de la fidélité entêtée de ce dernier, confirmer l'échec constaté dans *Gens d'Abitibi*. Le thème ne cesse pas d'être l'occupation du territoire, on redit l'appartenance et la dépossession scandaleuse⁵⁴. Au témoignage du vieux colon s'ajoutent ceux du fils et de la petite-fille. La complicité est manifeste. Comme dans la trilogie de Rochebaucourt.

« Là où vivre est un acte de résistance », on pourrait le dire de l'univers de *Polytechnique*, le film. On pourrait le dire de tout territoire : de l'Île-aux-Coudres, de l'Acadie et de l'Abitibi. Autant dire du Québec.

Il est de notoriété publique maintenant qu'un monument à Pierre Perrault sera dressé à l'automne 2009 à Montréal, sur la rive du Saint-Laurent, dans la coulée du parc de la Promenade Bellerive, œuvre de Roland Poulin... une ouverture, un passage, la belle métaphore! Cela console un brin alors que d'aucuns écrivent encore « Perreault ».

¹Gwenn Scheppler, « Je suis le premier spectateur. L'œuvre de Pierre Perrault ou le cinéma comme processus », thèse de doctorat en études littéraires, Montréal / Lyon, Université de Montréal / Université Lyon 2, 2009, 470 f.

² Yvan Dubuc et Yves Lacroix, « Pierre Perrault. L'envie de se taire », entrevue avec Perrault, dans *Voix et images*, vol. III, n° 3 (printemps 1978), p. 367.

³ En 1970, l'Office national du film refusait de distribuer normalement *Un pays sans bon sens*. En décembre, deux représentations ont été données en avant-première à la Cinémathèque canadienne, puis le film a été condamné à une circulation *underground*. En février de l'année suivante, il a été projeté deux fois au Rivoli, rue Saint-Denis, à l'angle de Bélanger. En 1971, L'Alouette avait annoncé *L'Acadie, l'Acadie?!?*, rue Sainte-Catherine, près de Bleury, mais le film n'a jamais pris l'affiche; il a été remplacé par *Autant en emporte le vent*.

⁴ Alain Berson [dir.], *Pierre Perrault*, Montréal, Conseil québécois pour la diffusion du cinéma (Cinéastes du Québec, n° 5), 1970.

⁵ Michel Brûlé, *Pierre Perrault ou Un cinéma national : essai d'analyse socio-cinématographique*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1974, 152 p.

⁶ Yves Lacroix, « Poète de la parole, Pierre Perrault... », mémoire de maîtrise en études françaises, Montréal, Université de Montréal, 1972, 192 f.

Jocelyne Tessier, « La poésie de Pierre Perrault », mémoire de maîtrise ès arts, Ottawa, Université d'Ottawa, 1975, 252 f.

François Cormier, « Au cœur de la rose de Pierre Perrault, édition critique », mémoire de maîtrise ès arts, Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières, 1977, 386 f.

⁷ Yvan Dubuc et Yves Lacroix, « Pierre Perrault. L'envie de se taire », *art. cit.*, p. 368.

⁸ « Québec. C'est un mot qui grandit. C'est aussi un territoire. Un lieu de migrations. Un froid. Une neige » (Pierre Perrault, « Québec », dans René Lévesque, *Option Québec*, Montréal, Éditions de l'Homme, 1968, p. 170).

⁹ « Après avoir bâti l'orgueil, je suis presque au point où je vais essayer de bâtir la volonté de faire... » (Yvan Dubuc et Yves Lacroix, « Pierre Perrault. L'envie de se taire », *art. cit.*, p. 366).

¹⁰ Mathieu Beauchamp, Charles Plourde et Jean-Philippe Pleau, « Pierre Perrault, un poète sans bon sens », premier épisode : « Le cinéma direct vu de l'intérieur », dans Patrick Masbourian, *Vous êtes ici*, Radio-Canada, Première Chaîne, 4 mai 2009.

¹¹ « Je crois que c'est un handicap pour un cinéaste de fiction de venir du documentaire. Les vrais cinéastes de fiction partent avec des références comme des films de Fellini. Pour eux, tout est possible. Nous, cinéastes québécois, notre référence principale, c'est le coin de la rue » (Denys Arcand, « Je me souviens », dans *24 images*, n°s 44-45 [automne 1989], p. 52).

¹² « Le cinéma-vérité a été officiellement créé par Jean Rouch qui s'est inspiré de la *Traverse d'hiver*, puisqu'il l'a dit. » (René Bonnière, entretien avec Yves Lacroix, Toronto, 28 novembre 2002).

¹³ Pierre Perrault, « Projet de film à l'Île-aux-Coudres », dans *Pour la suite du monde*, photographies de Michel Brault, Montréal, l'Hexagone, 1992, p. 11-15.

¹⁴ Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit (Coll. Cinéma 2), 1985, 378 p.

¹⁵ Tadashi Yanai, courriel à Yves Lacroix, 2 août 2005.

¹⁶ Lucie Chamberland et Réjean Tremblay, *Atelier Libellule*, 1971, chemin Principal, Saint-Mathieu-du-Parc (Québec) G0X 1N0.

*les mots d'un fleuve à connaître
par le capelan des grandes mers de mai...
à parcourir par l'éperlan de ses lunes d'automne...
à déguster par le poulamon de ses glaces...
à chasser par le loup-marin de ses mouvées
[...]
un fleuve
à contempler dans le plein ciel de ses outardes...
à poursuivre à bout d'ailes
dans les écritures hyperboréennes
de ses oies blanches comme une page...
et qui font frémir, frémiller, frimasser le ciel des rivages
[...]
peut-être faudra-t-il invoquer les grands gestes cétacés
et le plus neige que blanc
des blancs dauphins blancs
qui marsouinent entre la mer et l'eau douce
pour en arriver à décrire l'indescriptible
[...]
qu'est-ce donc qu'un fleuve
sinon cet accouplement majestueux
d'un golfe qui océane
et d'un océan qui dégolfe?
une confusion sereine avec le large conjugal!!!
un désir immense qui risque sa peau
à toutes voiles!!!*

Pierre Perrault, *Le visage humain d'un fleuve sans estuaire*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1998, p. 20, 21, 30 et 31. Réédition : *Irréconciliable désir de fleuve*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 2008, p. 21, 30 et 31.

¹⁷ Le Pavillon de la pomme, 1130, boulevard Laurier, Mont-Saint-Hilaire (Québec) J3G 4S6.
*parfois un oiseau
tenant toute la place dans un verger inconnu
parfois un vent
élève la voix pour alerter les pommiers*

Pierre Perrault, « Tout peut arriver... », dans *Ballades du temps précieux*, Montréal, Éditions d'Essai, 1963, non paginé. Réédition : *Chouennes*, Montréal, l'Hexagone, 1975, p. 253.

¹⁸ Presque tous les vers de Pierre Perrault, « La mémoire des oiseaux », dans *Jusqu'à plus oultre*, Montréal, Comeau et Nadeau, 1997, p. 34-35. Réédition en 2000, p. 36-37.

¹⁹ Marc Séguin, *Livre bestiaire*, estampes et dessin sur des poèmes de Pierre Perrault, Montréal, Éditions Simon Blais, 1999, 28 f.

²⁰ Pierre Perrault, *Portulan*, Montréal, Beauchemin, 1961, 107 p. Réédition : *Chouennes*, op. cit., p. 11-149 : « Migrateur » (1961 : 17; 1975 : 13); « À l'heure de la chouette! » (1961 : 13; 1975 : 20); « Imperception! » (1961 : 32-33; 1975 : 48-49); « Intrusion »

(1961 : 35; 1975 : 52); « Bestiaire » (1961 : 43; 1975 : 63); « L'amour des bêtes » (1961 : 103; 1975 : 148). *Ballades du temps précieux* : « Outarde » (1975 : 160); « Noces » (1975 : 180); « Automne » (1975 : 192-193).

²¹ Pierre Perrault, *En désespoir de cause*, Montréal, Éditions Parti pris (Coll. Paroles, n° 18), 1971, 79 p. Réédition : *Chouennes*, op. cit., p. 202-282 : « à titre d'oiseau » (1971 : 42; 1975 : 241); « déclaration de guerre » (1971 : 43; 1975 : 242); « à tire d'aile » (1971 : 56; 1975 : 259).

²² Pierre Perrault, « Le grand silence de glace », dans Simone Bussièrès [dir.], *Les adieux du Québec à Gaston Miron*, Montréal, Guérin, 1997, p. 175-179. Réédition : *La revue d'esthétique*, n° 33 (janvier 1998), p. 9-10.

²³ Léon de Julio-Paquin, « Michel Goulet et le 400^e anniversaire de Québec. Une ode au Nouveau-Monde », dans *Vie des arts*, n° 212 (automne 2008), p. 66.

²⁴ Pierre Perrault, *Au pays de Neufve-France*, de novembre 1956 à octobre 1957, 26 émissions hebdomadaires de Radio-Canada, réalisées par Madeleine Martel, lecture de François Bertrand, interprétation de Jacques Douai.

²⁵ Pierre Perrault, « Filet crevé », mis en musique par Jacques Douai.

Jacques Douai, *Autrefois aujourd'hui*, vol. 2, Disc'AZ 1070323, *50 ans de chansons de Paris à Montréal*, Multiwaves 980532. Roger Girod, *Rimes et chansons*, Stockholm, Sveriges Radio, 1965, p. 93-94. Jacques Douai, collection « À cœur joie », Paris, Presses d'Île-de-France, 1958, p. 10-11. « Filet crevé », « Le ruisseau Michel », « La baie Saint-Paul » et « Les pêcheurs aux anguilles », Jacques Douai, 1958, p. 12-13, 16-19.

²⁶ Pierre Perrault, « La chanson de Marie », mise en musique par Jean-Marie Cloutier, interprétée par Monique Miville-Deschênes, dans *Le règne du jour* (Office national du film, 1967). Description et dialogues du film : Montréal, Leméac, 1968, p. 2, 130 et 161. Réédition : *Chouennes*, op. cit., p. 302-305. Monique Miville-Deschênes, *Nous voulons vivre*, Transit Productions Sonores, TRCD 9112, 1997. Jean-Daniel Lafond, *Les traces du rêve* (Office national du film, 1986) et *Les traces du rêve ou Il était une fois Pierre Perrault, cinéaste, poète et Québécois*, Montréal, l'Hexagone, 1988, p. 196-197.

²⁷ Nathalie Lessard, *Pièces d'identité, Nathalie Lessard et ses Têtes de contre*, Terra Firma, TF-OO204, 2004.

²⁸ Pierre Perrault, *Chouennes*, op. cit., p. 167.

²⁹ Frédéric Beigbeder, « Citation secrète », *La Presse*, Affaires, 14 mai 2009, p. 12.

³⁰ Lithographies inspirées des photogrammes reproduits dans Pierre Perrault, *Le règne du jour*, Montréal, Lidex, 1968, p. 89 (Louis Harvey et Alexis Tremblay), p. 130 (plan rapproché de Marie Côté-Tremblay devant l'église), p. 161 (Alexis et Marie de part et d'autre de l'horloge).

³¹ « Ils ont donné mémoire à la pêche aux marsouins... » (Caroline Desbiens, « Plus marsouin qu'avant », disque *Sortir de l'eau*, Disque Seppuku, CADESCD01, 2003).

³² Bernard Gauvin, « Les événements de 1968-1969 à Moncton : la mémoire acadienne interpellée », dans *Les cahiers de la Société historique acadienne*, vol. 39, n° 4 (décembre 2008), p. 161-193.

³³ Pierre Perrault, *J'habite une ville*, textes choisis et présentés par Daniel Laforest, Montréal, l'Hexagone, 2009, 228 p.

³⁴ Pierre Perrault, *Chroniques de terre et de mer*, d'octobre 1963 à juin 1964, deuxième série, 30 émissions hebdomadaires de Radio-Canada, réalisées par Bernard Vanasse, lecture de Pierre Perrault. La deuxième émission, « La pêche aux marsouins », a été endisquée par l'Office national du film dans le cadre des films complets de Pierre Perrault (Coll. Mémoire), sous la direction de Marcel Jean, en 1999. Pierre Perrault, *J'habite une ville*, de janvier à septembre 1965, 37 émissions hebdomadaires de Radio-Canada, réalisées par Bernard Vanasse, lecture de Pierre Perrault. La série sera reprise d'octobre 1965 à juin 1966. Treize émissions seront reprises de juin à août 1983, sous le titre *Visages de Montréal*. La vingtième émission, « Structure d'acier », a été endisquée par l'Office national du film dans le cadre des films complets de Pierre Perrault (Coll. Mémoire), sous la direction de Marcel Jean, en 1999.

³⁵ Yvan Dubuc et Yves Lacroix, « Pierre Perrault. L'envie de se taire », *art. cit.*, p. 365.

³⁶ Mathieu Beauchamp, Charles Plourde et Jean-Philippe Pleau, deuxième volet, épisode « Poète sur parole », 11 mai 2009. Radio-Canada, *Poète sur parole*, [en ligne]. <http://www.radio-canada.ca/radio/vousetesici/rubrique.asp?cat=966> [Site consulté le 15 décembre 2010].

³⁷ Luc Perreault, « Un nouvel Alexis Tremblay », dans *La Presse*, 29 novembre 1997, p. C3.

³⁸ Luc Perreault, « Roger Toupin, un héros du quotidien », dans *La Presse*, Cinéma, 20 décembre 2003, p. 10.

³⁹ Jean-Claude Labrecque, *Le chemin d'eau de la Basse-Côte-Nord*, Les productions Vic Pelletier, 2005.

⁴⁰ Jean-François Bouchard, *Simple marinier de présent*, Les productions Vic Pelletier, 1999.

⁴¹ Stéphane Drolet, *Dans la vallée de Sverdrup*, dans Pierre Perrault, *L'œuvre intégrale de Pierre Perrault* : vol. 2 *La quête d'identité collective*, Montréal, Office national du film (Coll. Mémoire), 1999.

⁴² « [...] frais émoulus de *La Course autour du monde...* » (Marcel Jean, « Pierre Perrault, souvenirs et réflexions en guise d'hommage », dans *Possibles*, vol. 24, n° 1 (hiver 2000), p. 138).

⁴³ Odile Tremblay, « Explorer nos parts d'ombre », dans *Le Devoir*, 31 janvier et 1^{er} février 2009, p. A10.

⁴⁴ Odile Tremblay, « Filmer la mémoire ou laisser tomber? », dans *Le Devoir*, 31 janvier et 1^{er} février 2009, p. A5.

⁴⁵ Pierre Perrault et Jean-Daniel Lafond, *Avec bons vents naviguant ou Jacques Cartier, le voyage imaginé*, série de 13 émissions d'une heure, Radio-Canada et Radio-France, 1984.

⁴⁶ Jean-Daniel Lafond, *Le voyage au bout de la route ou La ballade du pays qui attend*, Montréal, Office national du film, 1987.

⁴⁷ Jean-Daniel Lafond, *Salam Iran, une lettre persane*, Montréal, Office national du film, 2002.

⁴⁸ Jean-Daniel Lafond, *Le cabinet du docteur Ferron*, Montréal, Office national du film, 2003.

⁴⁹ Patrick Masbourian, *Vous êtes ici*, Radio-Canada, Première Chaîne, 4 mai 2009.

⁵⁰ Denys Desjardins, « Pour une lecture énonciative du documentaire : *Un pays sans bon sens* de Pierre Perrault », mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 1991, 112 f.

⁵¹ Denys Desjardins, *La dame aux poupées*, images d'Hélène Choquette et Denis-Noël Mostert, montage de Vincent Guignard, Montréal, Les Films du Centaure, 1996.

⁵² Denys Desjardins, *Le direct avant la lettre*, images d'Alex Margineanu, montage de Vincent Guignard, Montréal, Office national du film, 2006. Version anglaise : *Rebel With a Camera*.

⁵³ Denys Desjardins, *Au pays des colons*, images de Denys Desjardins, montage d'Éric Robichon, montage sonore de Martin Allard et Patrice Leblanc, Montréal, Office national du film, 2007.

⁵⁴ Dépossession égale à celle de Saint-Octave-de-l'Avenir en Gaspésie, que Marcel Carrière a décrite dans *Chez nous, c'est chez nous*, Montréal, Office national du film, 1972.

ANNEXES

ANNEXE I

Liste des participants au colloque

Pierre Perrault : homme de parole
Université du Québec à Montréal, pavillon Judith-Jasmin
Foyer de la salle Marie-Gérin-Lajoie
Montréal, les 19 et 20 mai 2009

Invitée spéciale

Yolande Simard-Perrault

Présidents de séance

Jean-Pierre Masse	Professeur associé, École des médias, Université du Québec à Montréal
Lucille Beaudry	Professeure, Département de science politique, Université du Québec à Montréal
Guy Rocher	Professeur titulaire, Département de sociologie, Université de Montréal

Conférenciers

Bernard Gauvin	Professeur, Département de sociologie, Collège Lionel-Groulx
Carol Faucher	Analyste à la conservation, Office national du film (ONF)
Daniel Laforest	Professeur adjoint, Département de langues modernes et d'études culturelles, Université de l'Alberta
Denys Desjardins	Cinéaste, Office national du film (ONF) / les Films du Centaure
Florence Davaille	Professeure, Institut pluridisciplinaire d'études canadiennes (IPEC), Université de Rouen
Gwenn Scheppler	Doctorant, Département d'études littéraires, Université de Lyon 2 / Université de Montréal
Johanne Villeneuve	Professeure titulaire, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal
Marion Froger	Professeure adjointe, Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques, Université de Montréal
Michèle Garneau	Professeure, Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques, Université de Montréal
Pierre Morency	Écrivain
Stéphane Drolet	Cinéaste
Yves Lacroix	Professeur associé, Département des littératures, Université du Québec à Montréal

Artistes

Ensemble Kô	Groupe musical et vocal
Caroline Desbiens	Auteure-compositrice-interprète

ANNEXE II

Notices biographiques des auteurs

Florence Davaille

Université de Rouen, France

Florence Davaille est titulaire d'un doctorat en stylistique (Université de Paris IV), d'une agrégation (française) de lettres modernes et d'une licence d'anglais. Elle a travaillé sur la poésie française du XX^e siècle. Sa thèse de doctorat portait sur « l'écriture de la présence dans la poésie de Jules Supervielle, poète français né en Amérique du Sud », selon une perspective stylistique visant à définir des esthétiques et à constituer une histoire des formes littéraires. Elle s'intéresse aux manuscrits d'écrivains (en critique génétique) et à leurs correspondances. Son intérêt pour l'Amérique française l'a amenée à se spécialiser en littérature québécoise et à se pencher sur les problématiques de l'interculturalisme et de la nordicité. Elle donne des cours de littérature québécoise au Département de lettres modernes et à l'Institut pluridisciplinaire d'études canadiennes de l'Université de Rouen.

Denys Desjardins

Fondateur des Films du Centaure, Montréal, Canada

Selon le *Dictionnaire du cinéma québécois*, Denys Desjardins est un « cinéaste touche-à-tout à l'esprit curieux animé par une cinéphilie débordante dont il imprègne la plupart de ses films ». Producteur, réalisateur, scénariste et caméraman, il réalise des films et enseigne le cinéma depuis vingt ans. Ses films revisitent les personnages découverts par Pierre Perrault : *La dame aux poupées* (Les Films du Centaure, 1996) avec Léopold Tremblay, *Almanach* (Office national du film, 1999) et *Au pays des colons* (Office national du film, 2007), qui remettent en lumière Hauris Lalancette, personnage principal du cycle abitibien de Perrault. À l'Office national du film, il a aussi coordonné l'édition des livrets DVD de l'œuvre complète de Perrault.

Stéphane Drolet

Cinéaste, Montréal, Canada

Stéphane Drolet était étudiant en cinéma lorsqu'il a participé en 1989-1990 à *La course Amérique-Afrique*, diffusée par Radio-Canada. Filmer la vie, la réalité, a été pour lui une découverte. Après ce voyage, il a entrepris un stage en réalisation à l'Office national du film (ONF). Pierre Perrault l'a alors embarqué à bord de l'équipée de *Cornouailles*, en août 1990, à titre de stagiaire portageur, expérience dont il tente encore aujourd'hui de comprendre toutes les significations! Il a aussi été du dernier tournage du même film en août 1991. Recruté au sein de l'équipe des cinéastes du Programme français de l'ONF, il a par la suite réalisé ses propres films, en essayant peu à peu de conjuguer la légèreté des petits outils vidéo et la pratique du cinéma documentaire. Il a tourné *Cendres et soleil*, *Référendum prise deux*, *Oumar 911*, *À l'abri du temps* et *Récit d'une médiation*. Il est aujourd'hui cinéaste indépendant.

Marion Froger

Université de Montréal, Canada

Formée en philosophie (DEA) à l'Université de Paris I, détentricrice d'un doctorat en arts et sciences de l'art (mention cinéma et audiovisuel) de l'Université de Paris I et en littérature comparée (option littérature et cinéma) de l'Université de Montréal, Marion Froger a été la coordonnatrice scientifique du Centre de recherche sur l'intermédialité de l'Université de Montréal de janvier 1998 à mai 2003 et de mars 2006 à juillet 2007. Professeure adjointe au Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal depuis août 2007, elle mène des recherches qui s'articulent principalement autour du rapport entre le cinéma et la communauté, de la médiation audiovisuelle, de l'analyse socio-esthétique de la réception et de l'épistémologie interdisciplinaire de l'intermédialité.

Bernard Gauvin

Collège Lionel-Groulx, Montréal, Canada

Bernard Gauvin est professeur au Collège Lionel-Groulx, où il enseigne la sociologie depuis une vingtaine d'années après avoir été chargé de cours au Département de sociologie de l'Université du Québec à Montréal. Acadien d'origine, il a été un leader étudiant lors des

événements de 1968-1969 à l'Université de Moncton, et c'est à ce titre qu'il fut l'un des principaux protagonistes du film *L'Acadie, l'Acadie?!?* (Office national du film, 1971) de Michel Brault et Pierre Perrault. Il est notamment l'auteur d'un article intitulé « Les événements de 1968-1969 à Moncton : la mémoire acadienne interpellée », publié dans le dernier numéro des *Cahiers de la Société historique acadienne*. Dans cet article, il relate son expérience de tournage avec Perrault et analyse comment le film *L'Acadie, l'Acadie?!?*, en tant que témoin de l'éveil de la jeunesse acadienne, a joué un rôle dans la réconciliation du peuple acadien avec sa mémoire collective, dans la transformation d'une prise de parole en conscience historique.

Yves Lacroix

Université du Québec à Montréal, Canada

Professeur associé à l'Université du Québec à Montréal, Yves Lacroix enseigne au Département d'études littéraires depuis 1969. D'abord intéressé par la paralittérature, il a ensuite réservé sa recherche au cinéma, en particulier québécois, puis s'est appliqué à décrire une rhétorique des récits en images du cinéma et de la bande dessinée. Dans le champ cinématographique, il a écrit sur Jean-Pierre Lefebvre et Jacques Leduc, puis sur Pierre Perrault, dont il accompagne l'œuvre depuis une avant-première de *Pour la suite du monde*, en 1963. Il travaille, depuis plusieurs années, à un portrait biographique de Perrault, son cinéaste préféré, le seul poète qu'il sache vraiment lire.

Daniel Laforest

Université de l'Alberta, Edmonton, Canada

Daniel Laforest est professeur adjoint à l'Université de l'Alberta, où il enseigne les littératures québécoise et française. Par ses recherches, il désire mesurer l'effet qu'ont eu les mutations des milieux de vie périphériques (banlieue et ruralité) sur le développement de la littérature et des discours culturels québécois. Il a amorcé ce travail durant deux années passées à la University of California Santa Cruz, de 2006 à 2008. Afin d'en arriver là, il a fait une thèse de doctorat sur l'œuvre poétique de Pierre Perrault. Le résultat s'est intitulé « L'archipel de Caïn ». Il a aussi rassemblé un choix de textes de l'émission radiophonique *J'habite une ville*, publié à l'Hexagone en 2009. Mais sa rencontre avec l'œuvre de Perrault remonte au 23 décembre 1995. Il se trouvait alors dans un camp

forestier de la Mauricie. On lui a mis le livre *De la parole aux actes* entre les mains. Cela a été quelque chose de fort.

Gwenn Scheppler

Université de Montréal, Canada et Université Lyon 2, France

Gwenn Scheppler est docteur en littérature comparée et études cinématographiques, de l'Université de Montréal et de l'Université Lyon 2. Il est aussi cochercheur au sein de l'équipe Cinéma oral de l'Université de Montréal et membre postdoctorant au Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises, site de l'Université Laval. Sa recherche postdoctorale porte sur « les formes alternatives de diffusion du cinéma au Québec entre 1930 et 1960 ».

Johanne Villeneuve

Université du Québec à Montréal, Canada

Johanne Villeneuve est professeure au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Elle est membre du Centre de recherche sur l'intermédialité (CRI), ainsi que du Laboratoire de recherche NT2 (Nouvelles textualités, nouvelles technologies). Elle est l'auteure de nombreux articles sur la mémoire culturelle, le cinéma et la littérature. Elle a publié en 2004 *Le sens de l'intrigue. La narrativité, le jeu et l'invention du diable* (Presses de l'Université Laval), de même que deux ouvrages collectifs avec Brian Neville : *Waste-site Stories. The Recycling of Memory* (State University of New York Press, 2002) et *La mémoire des déchets* (Nota bene, 1999). Elle mène actuellement une recherche financée par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada sur « l'intermédialité du témoignage dans le contexte des guerres, des camps soviétiques et des génocides au XX^e siècle ».

Achevé d'imprimer en mai 2011
Chez Marquis imprimeur inc.
à Cap-Saint-Ignace, Québec

Comment l'œuvre de Pierre Perrault est-elle reçue aujourd'hui, que ce soit au Québec, au Canada ou en France, dans le milieu de la recherche universitaire comme dans celui de la pratique actuelle du cinéma et de la poésie? À quels types de traversée invite-t-elle, dès lors qu'on la suit dans le passage d'une pratique à une autre, d'une génération à une autre, d'un contexte de réception à un autre? Voilà autant de questions auxquelles les auteurs des textes rassemblés dans cette publication cherchent à répondre en rendant hommage à un homme qui est peut-être connu à titre de cinéaste, mais qui l'est beaucoup moins comme poète, dramaturge, essayiste ou réalisateur pour la radio.

Ces textes sont regroupés en trois thématiques qui donnent une unité à l'œuvre de Perrault et contribuent à en faire apprécier la portée dans la multiplicité de ses modes d'expression. Le premier thème, «La transmission et la mémoire», pose la question du legs de Perrault. Le deuxième, «Le citoyen et l'engagement», met en évidence la dimension politique de son œuvre. Quant au troisième, «Les lieux et les territoires», il rappelle l'importance qu'avaient pour lui le rapport à l'espace et l'exploration de territoires qu'il cherchait à découvrir et à poétiser. S'il a pris la parole pour parler du Québec et des Québécois, Perrault a également donné à ceux-ci la parole pour leur permettre de se nommer et de parler d'eux.