



Université d'Ottawa • University of Ottawa



**LA PAROLE DE PIERRE PERRAULT  
DE LA GENÈSE AU BIODRAME**

par

© STÉPHANE-ALBERT BOULAIS

Département des lettres françaises

Faculté des arts

Thèse présentée à l'École des études supérieures  
de l'Université d'Ottawa  
en vue de l'obtention du Doctorat (Lettres françaises) : Ph. D.

Ottawa - 1997



National Library  
of Canada

Bibliothèque nationale  
du Canada

Acquisitions and  
Bibliographic Services

Acquisitions et  
services bibliographiques

395 Wellington Street  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

395, rue Wellington  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

*Your file* *Votre référence*

*Our file* *Notre référence*

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-26107-7

**Canada**



Stéphane-Albert Boulais

LA PAROLE DE PIERRE PERRAULT  
DE LA GENÈSE AU BIODRAME

« Ph. D. Lettres françaises »

## RÉSUMÉ

*La parole de Pierre Perrault de la genèse au biodrame* est un essai critique qui se veut une mise au jour de la spécificité de l'écriture très particulière de l'écrivain québécois Pierre Perrault. Comment Pierre Perrault, né à Montréal le 29 juin 1927, est-il venu à l'écriture ? Comment la parole, c'est-à-dire le mot-parlé, est-elle devenue le point central de sa quête littéraire ? Pourquoi son oeuvre littéraire autant que son oeuvre cinématographique lui sont-elles dédiées ? Qu'est-ce qui a conduit cet écrivain à faire de la parole la grande héroïne de sa poétique ? Voilà autant de questions que j'inclus dans une question opératoire principale : « En quoi la parole de Pierre Perrault est-elle fondatrice ? »

Pierre Perrault est un écrivain prolifique. Sa vie trépidante est celle d'un grand voyageur parmi les hommes. Celle aussi d'un explorateur des signes. Mon but, en analysant sa parole, c'est de faire découvrir comment il a révélé l'oralité dans la littérature. Il est celui qui a consacré sa vie à la parole. Il a fait ressortir avec un courage et une fidélité exemplaires ce que la littérature doit à la vie, en nous emmenant au pays de la parole, dans la forge même des mots. Il nous a conduits au coeur du langage en posant une question dramatique fondamentale : « De grandes choses peuvent-elles encore être dites à l'écart de l'histoire et à l'abri de l'éloquence ? » Je formule l'hypothèse que l'oeuvre de Pierre Perrault est une

immense réponse à cette question par la dramatisation des forces vives de la parole vécue. Pierre Perrault a non seulement mis en valeur l'oralité, mais encore, il a fait entrer la langue vernaculaire, la langue de tous les jours, dans la littérature, en créant ce que j'appelle le *biotexte*, l'intégration de la parole au texte, et le *biodrame*, le drame de la parole vécue. En cela, la parole de Pierre Perrault est fondatrice.

Dans ma thèse, j'interroge donc le vécu intellectuel de Pierre Perrault *par et dans le langage*. Autrement dit, tout en soulignant les temps forts de la vie créatrice de Perrault, je propose une analyse de son écriture : a) par une étude de la transtextualité perraldienne depuis l'écriture éditorialiste jusqu'à l'écriture cinématographique, en passant par le script radiophonique, le texte de théâtre, la prose poétique, la poésie et l'essai; b) par l'examen des transcriptions de scripts radiophoniques, particulièrement celui de *La traverse de nuit*, où il élabore une façon différente d'intégrer la parole vive à son texte, méthode intertextuelle que j'appelle la *biotextualité*, laquelle non seulement fait état de la découverte capitale de la parole dans l'oeuvre de Pierre Perrault, mais encore nous conduit au seuil d'une nouvelle dramaturgie; c) par l'analyse de ses films et de ses transcriptions de films, sorte de drame vernaculaire, celui de la parole vécue; d) par l'analyse du paradigme dramatique de son *Discours sur la parole*, qui constitue, en fait, un véritable *discours de la méthode*; son essai sur la parole [paru en 1966] est construit comme une pièce en trois actes écrite sur un modèle de type néo-aristotélicien; e) enfin, par une évaluation de ses dernières oeuvres à la lumière de la théorie langagière qu'il a précisée dans son *Discours sur la parole*.

En biotextualisant la parole, Pierre Perrault inscrit dans le texte la spécificité de la parole, c'est-à-dire sa spontanéité, son émotivité, sa naïveté aussi. Il apporte un nouveau contenu corroborant, à sa manière, la conviction de Chklovski : « Seule une forme nouvelle crée un contenu nouveau et non le contraire ». Pierre Perrault introduit dans la littérature le signifiant *parole*. Il ne se contente plus de

traiter la littérature de l'extérieur, mais il oeuvre de l'intérieur. Il entre dans la forge du langage. Il chauffe la parole jusqu'à ce qu'elle devienne ductile. Il la met à sa main. Il se consacre à la richesse naturelle du signifiant, ce qui du même coup entraîne une véritable recréation du signifié.

Pour procéder à cette analyse de l'oeuvre perraldienne, j'ai choisi la forme de l'essai, qui me permettait d'être plus proche de mon sujet. L'essai a ceci de particulier qu'il est une forme d'écriture qui vivifie les résultats de la recherche. Autant qu'une analyse, cette recherche était une expérience que l'écriture de l'essai me permettait d'exprimer.

Cette thèse présente l'une des aventures littéraires les plus engagées qui soient, la lutte d'un écrivain pour la reconnaissance de l'oralité. Elle présente non seulement une nouvelle manière de travailler l'écriture, mais encore une nouvelle façon de tresser un drame à partir de la parole vive.

Je formule le voeu que cette thèse puisse servir à d'autres chercheurs fascinés par l'aventure de la littérature sous toutes ses formes. Je souhaite que mes concepts de biotexte et de biodrame trouvent preneurs et fassent l'objet d'autres analyses. Pour ma part, ils m'ont servi à montrer ce que Pierre Perrault a apporté d'original à la littérature d'ici et combien sa parole a été fondatrice en manifestant que de grandes choses peuvent encore être dites « à l'écart de l'histoire et à l'abri de l'éloquence ».

## REMERCIEMENTS

Je veux d'abord remercier Robert Vigneault, mon directeur de thèse. Son sens critique, ses commentaires judicieux, sa manière rigoureuse de me faire approfondir mon sujet, son goût de la précision, sa franchise et son enthousiasme ont été une source jaillissante de stimulation intellectuelle. Robert Vigneault a témoigné d'une grande disponibilité envers moi. Qu'il soit ici chaleureusement remercié.

J'aimerais dire merci aussi à Lorraine Lemieux, mon épouse, pour avoir mis sur ordinateur les textes de Pierre Perrault qui ont servi à ma thèse. Ce faisant, elle m'a permis de me concentrer sur l'analyse des textes. Elle l'a fait avec une générosité amoureuse, ce qui m'a permis de franchir, dans une atmosphère de tendresse, le long et difficile parcours d'une thèse de doctorat. Je t'aime, Lorraine.

Que Louise Chicoyne, qui a bien voulu lire la première version de ma thèse, soit remerciée également. Elle l'a fait en véritable professionnelle de la révision et en amie de ma famille. J'apprécie beaucoup, Louise. De même, je remercie ma soeur, Gaétane Boulais, qui a révisé la version finale. Je salue aussi mes amis Marcel Painchaud, Yves Alcaïdé et Renaud Deschênes pour leur lecture critique de ma thèse. Leurs conseils ont été appréciés.

J'aimerais dire aussi merci, pour leur support technique, à des collègues du Collège de l'Outaouais : Richard Fillion, directeur du service de la recherche, Marthe Francoeur, directrice de la bibliothèque, Ron Gravel, imprimeur, Raymond Lacasse, ingénieur en informatique, et Gaétane Voyer, médiathécaire. De même j'aimerais remercier Céline Savard, médiathécaire du Fonds Pierre-Perrault à l'Université Laval, et Lise Gauthier. Que tous ceux qui m'ont aidé acceptent mes remerciements les plus sincères.

En terminant, je voudrais dire un merci tout spécial à Pierre Perrault et à Yolande Simard, que j'ai consultés souvent sur des questions factuelles. Ils ont fait preuve à mon égard d'une tendresse filiale.

Enfin, je voudrais saluer mes quatre enfants, Diane, Francis, Sophie-Laurence, Lilimaude, et ma mère qui m'ont affectueusement accordé leur soutien. À eux, ainsi qu'à Lorraine, je dédie cette thèse.

# **INTRODUCTION**

Pour bien des gens, le nom de Pierre Perrault est synonyme de cinéaste. Plusieurs se rappelleront avoir vu le fameux film *Pour la suite du monde* qu'il a tourné, en 1962, en collaboration avec Michel Brault. Ils vous diront qu'ils gardent un souvenir des personnages hauts en couleur comme Alexis Tremblay, le patriarche de l'île aux Coudres, et Grand Louis Harvey, le fabuleux poète-cultivateur. Ils se souviendront du béluga capturé grâce à cette pêche ingénieuse qui consiste à planter une multitude de harts sur les battures de l'île et à attendre que la marée emprisonne la blanche bête. Ils se souviendront sans doute aussi de la poésie du paysage enchanteur de ce coin de Charlevoix. Pierre Perrault sera ce cinéaste qui leur aura montré d'une façon toute spontanée et vivante une geste ancestrale, le rituel d'une pêche que, déjà, Jacques Cartier évoque dans son *Brief Récit*, la relation de son deuxième voyage, fait en 1535. Pour plusieurs, cependant, le nom de Pierre Perrault n'évoquera pas davantage.

Mais certains pourront dire qu'il est aussi le cinéaste qui a donné une suite à *Pour la suite du monde*. Ils évoqueront alors *Le Règne du jour* et parleront de la charmante vieille dame Marie Tremblay. Ils éprouveront encore pour elle du « sentiment ». Ils se souviendront de son ouverture d'esprit, de son parti pris pour la modernité contre le conservatisme de son mari Alexis qui se sent dépassé par les événements. Ils évoqueront peut-être la tendresse de ce couple parti en pèlerinage dans la vieille France. Ils vous diront que c'était émouvant.

Moins nombreux seront-ils, toutefois, à nommer *Les voitures d'eau*, le troisième film que Pierre Perrault a tourné à l'île aux Coudres. Les souvenirs seront vagues. « N'était-il pas question de goélettes dans ce film », demanderont certains ? Une minorité, ceux-là cinéphiles, nommeront aussi *Le beau plaisir*, court documentaire technique sur la pêche aux marsouins.

On aurait beau citer les titres suivants : *Gens d'Abitibi*, *Le goût de la farine*, *Le pays de la terre sans arbre*, *La Grande Allure*, la plupart des Québécois ne sauraient pas dire si c'est le titre d'un film ou d'un livre ou d'un guide touristique. Et si par hasard on évoquait devant eux *L'Oumigmag*, ils penseraient que c'est un autre nom pour dire l'abominable homme des neiges ou autre Bonhomme Sept Heures à faire peur aux enfants.

Telle est la réalité du nom « Pierre Perrault ». Un nom qui, à la faveur de la Révolution tranquille, aura percé dans le firmament du cinéma québécois. Un nom qui aura temporairement émergé dans les années 60, mais dont on aura subséquemment perdu la trace. Toutefois, un intellectuel aguerrri, au cours d'une soirée, élèvera la voix pour dire : « Pierre Perrault, n'est-ce pas le poète qui a gagné le prix du Grand Jury des lettres canadiennes, en 1961, pour son recueil de poèmes *Portulan*. « Ah, c'est un écrivain ! », s'étonneront les hôtes, ajoutant : « A-t-il écrit d'autres choses ? » Il se trouvera alors, peut-être, un historien de la littérature pour répondre : « Oui, le Prix du gouverneur général, en 1964, pour sa pièce de théâtre *Au coeur de la rose*, le Prix Duvernay, en 1968, pour l'ensemble de sa jeune oeuvre, à nouveau le Prix du gouverneur général, en 1975, pour son recueil *Chouennes*, le Prix Victor-Barbeau, en 1995, pour *L'Oumigmatique ou l'objectif documentaire*. »

Je faisais partie de ceux pour qui Pierre Perrault n'était qu'un nom comme un autre quand, étudiant en Histoire de l'art à l'Université Laval, en 1971, je suis entré, par hasard, un soir de printemps, dans l'auditorium du Grand Séminaire pour assister à une conférence-visionnement d'*Un pays sans bon sens*. Ce fut le coup de foudre pour le cinéma de Pierre Perrault. Jamais je n'aurais pensé, à cette époque, qu'un jour je rencontrerais le cinéaste et encore moins que je deviendrais l'un de ses personnages. Et pas du tout que je consacrerai de nombreuses années de ma vie à étudier son oeuvre et à l'enseigner. L'apprenti historien de l'art que j'étais alors était

beaucoup plus préoccupé par la céramique à figures rouges et par les monastères cisterciens que par la réalité vernaculaire du monde perraldien<sup>1</sup>.

Cela dit, cette soirée de printemps 1971 allait être déterminante dans ma vie intellectuelle. Car, à partir de cette date, je me suis intéressé à l'oeuvre cinématographique de Perrault. Vivement, je me suis inscrit aux cours de cinéma de la Faculté des lettres et j'ai eu la chance d'avoir des professeurs qui m'ont initié aux films de Perrault, entre autres à la trilogie de l'île aux Coudres. Mon engouement fut tel qu'à l'obtention de ma licence ès lettres en Histoire de l'art, j'avais à mon crédit de solides études en cinéma. La chance aidant, mon premier emploi au Collège de l'Outaouais, en 1973, m'a permis d'enseigner l'histoire de l'art et le cinéma. D'emblée, j'ai mis au programme le cinéma de Pierre Perrault. Dès 1974, le cinéma est devenu ma matière principale. Et comme je devais donner le cours « Cinéma et société », j'en ai profité pour mettre au programme plus souvent qu'autrement du cinéma québécois et, particulièrement, le cinéma de Pierre Perrault. J'aimais cette oeuvre d'une étonnante vivacité. J'aimais sa façon d'aborder le réel, c'est-à-dire ce qui existe, l'authentique, sans l'intercession de la fiction. Pierre Perrault n'était pas un cinéaste de fiction, il n'inventait pas son monde en misant sur un scénario de son imagination. Au contraire, il rejetait la fiction envahissante, celle d'un « modèle préétabli »<sup>2</sup>. Il proposait un nouveau regard. Je trouvais que son cinéma mettait en valeur la parole québécoise. Mais jusqu'alors je ne saisisais pas toute l'étendue de l'art perraldien. Quoi qu'il en soit, Pierre Perrault était devenu mon idole. Dans mon esprit, il était inaccessible. Je ne voyais pas encore l'écrivain en lui. Je voyais le

---

<sup>1</sup> J'emprunte l'adjectif « perraldien » à Yves Lacroix, l'auteur d'une remarquable thèse sur Pierre Perrault, scripteur radiophonique.

<sup>2</sup> Je prends ici fiction dans le sens que Gilles Deleuze lui donne : « [...] quand Perrault critique toute fiction, c'est au sens où elle forme un modèle de vérité préétablie, qui exprime nécessairement les idées dominantes ou le point de vue du colonisateur, même quand elle est forgée par l'auteur du film. La fiction est inséparable d'une « vénération » qui la présente pour vraie, dans la religion, dans la société, dans le cinéma, dans les systèmes d'images. Jamais le mot de Nietzsche, " supprimez vos vénérationes ", n'a été aussi bien entendu que par Perrault. » Gilles Deleuze, cité par Jean-Daniel Lafond dans *Les Traces du rêve*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1988, [266 p.], p. 45.



maître des images et du son. En revanche, je nourrissais des velléités de poète. J'écrivais entre autres des poèmes et des lettres. À un ami. Poète lui aussi. Yvan Dubuc qui, un soir de septembre 1979, me fit une surprise innommable en venant frapper à ma porte et me présenter nul autre que Pierre Perrault. Je ne dirai pas que je fus bouleversé. Non seulement le grand cinéaste était là devant moi, mais encore il venait m'inviter à participer au tournage d'un film sur la chasse à l'orignal prévu pour septembre suivant. Cela donna *La bête lumineuse*, film galvanisant s'il en est, qui m'amena à m'intéresser d'une façon toute particulière à l'oeuvre perraldienne.

Mais déjà, au printemps 1980, le cinéaste était devenu l'écrivain pour moi. Ensemble nous avons fait « La Nuit de la poésie », à Montréal. Gaston Miron et lui m'ont initié au monde de la « disance » poétique. J'avais lu mes poèmes entre leurs deux prestations dans la grande agora de l'UQAM. Quel parrainage ! C'est en accompagnant à la guitare le poème *On demande des poètes de chair et de sang* que j'ai rencontré l'écrivain Perrault. Avant cela, je ne connaissais ni sa poésie, ni son théâtre, encore moins ses scripts radiophoniques et ses éditoriaux carabins. Après *La bête lumineuse*, il y a eu *Les voiles bas et en travers*, film pour lequel j'ai travaillé comme chercheur et ainsi été amené à accompagner Pierre Perrault sur les traces de Jacques Cartier en Charlevoix et en Bretagne.

L'amitié aidant, je me suis de plus en plus passionné pour son oeuvre littéraire et j'ai découvert qu'elle était immense. Je me suis alors dit : « Comment se fait-il que cette oeuvre écrite ne soit pas plus connue ? » Certes l'écriture cinématographique de Pierre Perrault avait fait l'objet de plusieurs analyses ou critiques dans les revues de cinéma et les journaux<sup>3</sup>. Très peu de chercheurs, cependant, avaient parlé de l'oeuvre littéraire de Pierre Perrault prise dans un sens strict, c'est-à-dire dans le sens des

---

<sup>3</sup> Guy Gauthier, Jean-Daniel Lafond, Louis Marcocelles et Michel Marie, en France, François Baby, Yves Lacroix, Yves Lever, Gilles Marsolais et Paul Warren, au Québec, avaient écrit sur son cinéma.

genres canoniques que sont, par exemple, la poésie, le théâtre et l'essai. Si bien que cela m'a amené à approfondir l'oeuvre de Perrault.

Je me suis alors lancé dans la rédaction d'une thèse de maîtrise sur son cinéma vécu, thèse qui, soutenue en 1988, m'a valu d'être invité à poursuivre mes recherches au doctorat. D'ores et déjà, la démarche historiographique, que m'avait imposée la thèse de maîtrise, m'avait fait comprendre qu'aucun chercheur, sauf le professeur Yves Lacroix et, dans une autre mesure, le cinéaste Jean-Daniel Lafond, n'avait osé s'attaquer à l'ensemble de l'oeuvre perraldienne. La recherche d'Yves Lacroix, présentée en 1972, avait le mérite d'éclairer l'énorme zone grise que constituaient alors les scripts radiophoniques de Pierre Perrault<sup>4</sup>. Jean-Daniel Lafond avait réalisé *Les traces du rêve* (1986), un film qui abordait surtout le Perrault cinéaste et poète<sup>5</sup>. Si plusieurs thèses<sup>6</sup> avaient présenté des analyses de son oeuvre sous différents angles, anthropologique, psychologique, sociologique, filmologique, poétique, sémiotique, aucune n'avait entrepris de dégager la spécificité littéraire de l'ensemble de l'oeuvre perraldienne. En d'autres mots, aucune n'avait répondu globalement à la question : « Qu'est-ce que Pierre Perrault a apporté d'original à la littérature ? » Or, pourquoi ces recherches, souvent passionnantes, se contentaient-elles de jeter un éclairage intéressant, certes, mais partiel sur Pierre Perrault, et qu'aucune, y compris la thèse de maîtrise que j'avais écrite, n'insistait sur l'importance de l'apport littéraire de Pierre Perrault ? C'est alors que je me suis mis en frais de lire toute son oeuvre, et j'ai compris rapidement pourquoi je n'avais pas trouvé une réponse à la question que je m'étais posée. C'était un défi presque insurmontable, car le chercheur est placé d'emblée devant une montagne de textes, la plupart non datés et indatables, de quoi

---

<sup>4</sup> Yves Lacroix donnait aussi un bon aperçu de Perrault cinéaste.

<sup>5</sup> Du reste, Jean-Daniel Lafond a publié, en 1988, la transcription de ce film.

<sup>6</sup> Deux thèses de doctorat : celles de Madeleine Chantoiseau (1982) et de Denis Larocque (1983). Sept thèses de maîtrise : celles d'Yves Lacroix (1972), de Jeannine Bouthillier-Lévesque (1975), de Michel Larouche (1975), de Jocelyne Tessier (1975), de Suzanne Trudel (1983), de Stéphane-Albert Boulais (1988), de Louis Desjardins (1991).

effrayer l'archiviste en chef d'une bibliothèque bénédictine. Or, depuis un certain temps, une hypothèse de travail m'habitait, à savoir que le Pierre Perrault que j'avais connu comme directeur de film dans *La bête lumineuse* (1982) et *Les voiles bas et en travers* (1983) était un dramaturge, et que, somme toute, l'écriture cinématographique qu'il pratiquait ne devait être qu'une continuité logique de l'écriture littéraire qui l'avait précédée. En d'autres termes, j'étais convaincu que le modèle de son cinéma vécu était une conséquence d'une attitude dramaturgique dont on devait pouvoir trouver les traces dans les premières oeuvres. J'ai voulu vérifier cette hypothèse. J'étais persuadé qu'avec elle j'ouvrais un créneau pour la compréhension de l'oeuvre perraldienne. Mais j'étais toujours confronté au mur du corpus perraldien. Plus de 650 scripts de radio, des dizaines de livres, des centaines de textes, de lettres et d'entrevues. Des premières ébauches, des moutures, des versions finales qui ne sont jamais finales avec lui<sup>7</sup>. J'étais quelque peu découragé, mais, en moi, l'hypothèse d'un Perrault dramaturge prenait de plus en plus forme. L'expérience cinématographique que j'avais eue avec lui m'avait montré à quel point il travaille la parole vive des personnages de ses films, en la transcrivant d'abord, puis en la montant. J'ai lu toutes ses transcriptions de films, puis ses scripts radiophoniques. C'est à partir de ces dernières lectures que je me suis mis à travailler la problématique du texte de la parole vive et, de fil en aiguille, que j'en suis arrivé à développer le concept de biotextualité, c'est-à-dire celui d'une écriture intertextuelle caractérisée par le tressage de la parole vive, enregistrée et transcrite, avec le mot pensé, pesé, réfléchi. La biotextualité réfère à cette zone d'intertextualité que Paul Zumthor désignerait comme « l'espace interne du texte » où « le discours manifeste

---

<sup>7</sup> Ainsi le texte « La moitié du chemin » que Pierre Perrault m'a offert, en avril 1996, pour saluer la sortie de mon livre *Blisse*. Son texte contenait une vingtaine de pages au moment où il est venu le présenter lors d'un souper littéraire dans l'Outaouais. La semaine suivante, il m'a fait parvenir une nouvelle version de 36 pages.

explicitement les relations qu'entretiennent les parties allogènes le constituant »<sup>8</sup>. Grâce à la radio et au cinéma, Pierre Perrault réussit à textualiser la parole. Il l'enregistre sur un ruban magnétique, la transcrit et construit son texte autour d'elle. Il lui donne une mémoire, laquelle, à son tour, charge la parole d'une pérennité qu'elle n'avait pas avant l'invention des procédés d'enregistrement. Il enchâsse donc la parole. Il la tresse. La parole perraldienne est le produit d'une manipulation textuelle.

En biotextualisant ainsi la parole, Pierre Perrault inscrit dans le texte la spécificité de la parole, son oralité, c'est-à-dire sa spontanéité, son émotivité, sa naïveté aussi. Il apporte un nouveau contenu corroborant, à sa manière, la conviction de Chklovski : « Seule une forme nouvelle crée un contenu nouveau et non le contraire<sup>9</sup> ». Pierre Perrault introduit dans la littérature le signifiant<sup>10</sup> *parole* « avec tous les traits de son oralité : la précipitation, le rythme, les variations d'intensité, avec une syntaxe qui n'a rien à voir avec celle de l'écrit »<sup>11</sup>. Il ne se contente plus de traiter la littérature de l'extérieur, mais il oeuvre de l'intérieur. Il entre dans la forge du langage. Il chauffe la parole jusqu'à ce qu'elle devienne ductile. Il la met à sa main. Il se consacre à la richesse naturelle du signifiant, ce qui du même coup entraîne une véritable recréation du signifié.

Cette parole supprime ou atténue la présence des contraintes propres au langage écrit. La rapidité de l'énonciation improvisée

<sup>8</sup> Paul Zumthor, « Intertextualité et mouvance », dans *Littérature*, 41, février 1981, p. 9. Je tiens à préciser que le préfixe « bio - » de mon concept de biotextualité sert à pointer l'opération de transfert dans le texte perraldien d'un matériau allogène emprunté à la vie.

<sup>9</sup> Chklovski, cité par B. Amengual dans *Que viva Eisenstein !*, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 1980, [726 p.], p. 482.

<sup>10</sup> J'utilise les concepts « signifiant » et « signifié » dans le sens que Gardies et Bessalel leur donnent : « [...] à la suite de Saussure, on désigne classiquement par ces termes les deux faces constitutives d'un signe : la face matérielle, physique, sensoriellement saisissable, qui forme le **signifiant**; et la face immatérielle, conceptuelle, qu'on ne peut appréhender qu'intellectuellement, qui définit le **signifié**. » André Gardies et Jean Bessalel, *200 mots-clés de la théorie du cinéma*, Paris, Cerf, 1992, [225 p.], p. 190.

<sup>11</sup> Michel Marie, « Le direct de la parole », dans *Écritures de Pierre Perrault*, Paris, Édilig, 1982, p. 14.

modifie en effet de manière considérable la syntaxe de la langue par phénomènes de contractions et de réductions<sup>12</sup>.

Perrault pratique un montage de la parole improvisée par des gens à qui il demande de vivre leur vie devant un micro ou une caméra. Il transcrit tout ce qui est enregistré et fait son montage sur papier. Dans son cinéma, par exemple, la parole a préséance sur l'image. Sa méthode est d'ordre littéraire. Pierre Perrault mise sur la théâtralité de l'oralité improvisée, fondant ainsi une nouvelle dramaturgie, celle de la parole vécue. Non seulement le personnage et la parole ne font qu'un, comme dans toute mimésis<sup>13</sup>, mais la parole est diégétiquement tressée. C'est cela le biotexte. Le tressage d'une mimésis et d'une diégésis. La macro-parole. Il aura fallu soixante-sept ans au cinéma pour la voir naître. Si c'est avec Perrault et Brault que le cinéma documentaire est devenu réellement parlant, c'est avec Perrault que le texte devient biotexte et le drame cinématographique, biodrame. Pour la première fois, la mimésis est attelée au char de la diégésis. Les personnages parlent, le poète dramatique n'imagine même plus ce qu'ils disent, mais il tresse leurs paroles.

À la question de départ « Qu'est-ce que Pierre Perrault a apporté d'original à la littérature ? », j'ai donc soumis l'hypothèse de la biotextualité et celle aussi de la biodramaturgie, c'est-à-dire de la dramaturgie de la parole vécue.

Mais comment vérifier tout cela ? Comment saisir cet immense corpus ? Comment circonscrire l'originalité de l'écriture perraldienne ? Il me fallait éclairer la route parcourue par Perrault depuis son premier texte publié en 1947<sup>14</sup>. Devais-je rendre compte de son parcours à la lettre ? Cela aurait été impossible dans le cadre

---

<sup>12</sup> Michel Marie, *Ibid.*, p. 14.

<sup>13</sup> « Platon, au livre III de *La République*, oppose deux modes d'écriture, la *mimésis*, ou imitation parfaite, dans laquelle le poète donne l'illusion que ce n'est pas lui qui parle, mais ses personnages, et la *diégésis*, ou récit pur, dans lequel il parle en son nom. » Marie-Claude Hubert, *Le théâtre, Paris*, Armand Colin, 1988, [187 p.], p. 7.

<sup>14</sup> Coïncidence, la toute première oeuvre que Perrault a publiée, dans un journal étudiant, il est vrai, est une pièce de théâtre, *Les pierres en vrac*.

d'une thèse de quelque cinq cents pages. C'est l'esprit plutôt que la lettre que je devais rendre. Or, il me fallait une forme d'appréhension d'une oeuvre littéraire qui, en même temps, me permettrait de révéler des résultats de recherche d'une manière stimulante et répondrait aux exigences d'une thèse, qui est un exercice de critique littéraire. J'ai choisi l'essai critique, lequel insiste sur l'écriture de son auteur. La forme de l'essai m'intéressait, car, plus libre, elle correspond davantage à mon tempérament d'écrivain. L'essai, qui accepte explicitement la subjectivité de l'investigation critique, reconnaît justement l'influence du chercheur sur ses propres résultats d'enquête. Je voulais donner vie à mon analyse des principaux éléments de l'oeuvre perraldienne. Je voulais faire en sorte, comme le suggère le professeur Robert Vigneault dans *L'écriture de l'essai*, que mon texte « se laisse informer par le dynamisme d'une écriture devenue la *mimésis* d'une individualité passionnément en prise sur l'expérience vécue<sup>15</sup> » :

[...] il arrivera à l'énonciateur, pour suggérer le choc des pulsions de la vie psychique, d'élire d'instinct une sorte de discours narrativé, ou, à tout le moins, d'insérer dans l'argumentation des séquences narratives, comportant les marques essentielles de la narrativité : chronologie, décor, personnages et même dialogisme<sup>16</sup>.

Tout en étant plus libre, l'essai ne m'en permettait pas moins une démarche rigoureuse. Je voulais peser la parole perraldienne en examinant ses manifestations et en contrôlant sa qualité, c'est-à-dire en la vérifiant<sup>17</sup>. Autant qu'une analyse, cette

<sup>15</sup> Robert Vigneault, *L'écriture de l'essai*, Montréal, l'Hexagone, 1994, [333 p.], p. 10.

<sup>16</sup> Robert Vigneault, « L'Essai québécois. Préalables théoriques », Ottawa, cours FRA 6754 Essai français, Université d'Ottawa, 1988, 31 feuillets dactylographiés, p. 25.

<sup>17</sup> Je visais également ce que Robert Vigneault appelle « le registre cognitif » de l'essai, c'est-à-dire un registre d'écriture qui met l'accent sur « le propos ou les idées exprimées, le *logos* plutôt que le *pathos* ». De fait, le mot *essai* renvoie entre autres au sens figuré du mot latin « *examen* », un dérivé d'*exigere*, qui signifie « action de peser, examen, contrôle ». Robert Vigneault étudie l'étymologie de ce mot dans son livre *L'écriture de l'essai* : « Le mot *essai*, connu depuis le XII<sup>e</sup> siècle, vient du bas latin *exagium*, « pesage, poids ». *Exagium* est un dérivé du verbe *exigere* (*ex* et *ago*)[...]. Face à cet *exagium* de basse latinité, on trouve, en latin classique, *examen*, qui lui aussi dérive d'*exigere*, [...]. *Examen*, contraction d'*agmen*, signifie : 1) troupe en marche, essaim qui s'en va, bande en mouvement; particulièrement essaim d'abeilles; et, métaphoriquement, multitude, foule, essaim,

recherche était une expérience que l'écriture de l'essai me permettait de vivre. Je voulais écrire une thèse qui présente, sous la forme d'un essai critique, l'une des aventures littéraires les plus engagées qui soient, la lutte d'un écrivain pour la reconnaissance de l'oralité.

*La parole de Pierre Perrault de la genèse au biodrame* est donc un essai critique qui se veut une mise au jour de la spécificité de l'écriture de l'écrivain québécois Pierre Perrault. Comment Pierre Perrault, né à Montréal le 29 juin 1927, est-il venu à l'écriture ? Comment la parole, c'est-à-dire le mot-parlé, est-elle devenue le point central de sa quête littéraire ? Pourquoi son oeuvre littéraire autant que son oeuvre cinématographique lui sont-elles dédiées ? Qu'est-ce qui a conduit cet écrivain à faire de la parole la grande héroïne de sa poétique ? Voilà autant de questions que j'inclus dans une question opératoire principale : « En quoi la parole perraldienne est-elle fondatrice ? »

Pierre Perrault est un écrivain prolifique. Sa vie trépidante est celle d'un grand voyageur parmi les hommes. Celle aussi d'un explorateur des signes. Mon but, en analysant sa parole, c'est de faire découvrir comment il a révélé l'oralité dans la littérature. Il est celui qui a consacré sa vie à la parole. Il a fait ressortir avec un courage et une fidélité exemplaires ce que la littérature doit à la vie, en nous emmenant au pays de la parole. Il nous a conduits au coeur du langage en posant une question dramatique fondamentale : « De grandes choses peuvent-elles encore être dites à l'écart de l'histoire et à l'abri de l'éloquence<sup>18</sup> ? »

---

bande, troupe, nuée, se disant autant de l'abstrait que du concret; 2) ce qui sert à dégager (la vérité), à vérifier, à contrôler, à peser; métaphoriquement, épreuve : de là languette, aiguille d'une balance; et, au sens figuré, recherche, contrôle, examen, étude; considération attentive. Ainsi l'étymologie, déjà, ouvre deux pistes suggestives que résume excellemment Jean Starobinski : « L'essai autant dire la pesée exigeante, l'examen attentif, mais aussi l'essaim verbal dont on libère l'essor [« Peut-on définir l'essai », dans *Jean Starobinski, Cahiers pour un temps*, Centre Georges Pompidou, 1985, p. 185.]. » Robert Vigneault, *L'Écriture de l'essai*, p. 82.

<sup>18</sup> Pierre Perrault, *Discours sur la parole*. Voir Annexe, p. 410.

Pour vérifier mon hypothèse, j'utilise différentes sources en mettant l'accent sur ce qui a été publié. Ainsi les articles écrits au *Quartier Latin* (1948-1950); les scripts des séries radiophoniques *Au bord de la rivière* (1955-1956), *Le chant des hommes* (1956-1958), *Au pays de Neufve-France* (1956-1957), notamment le script *La traverse de nuit*; les scripts radiophoniques publiés par la Société Radio-Canada, de *René Richard* (1958) à *L'appel du Nord* (1992); le script télévisuel de la pièce *Au coeur de la rose* (1958); les scripts et les films de la série cinématographique *Au pays de Neufve-France* (1958-1960), plus particulièrement *Le Jean-Richard* et *Attuk*; les recueils poétiques *Portulan* (1961), *Ballades du temps précieux* (1963), *Toutes Isles* (1963); le script *La mort des frères Collin* de la première série *Chroniques de Terre et de Mer*; l'essai *Discours sur la parole* (1966); les poèmes d'*En désespoir de cause* (1971); le recueil de paroles *Discours sur la condition sauvage et québécoise* (1977); les films et les transcriptions publiées des films *Pour la suite du monde* (1992), *Le règne du jour* (1968), *Un pays sans bon sens* (1972), *La bête lumineuse* (1982), *La Grande Allure* (1989) et *l'Oumigmatique ou l'objectif documentaire* (1995) forment les textes clés du corpus, les textes cibles de cet essai sur la parole perraldienne<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Bien sûr, d'autres grands textes de Perrault servent ma démarche. En outre, j'utilise des sources directes inédites, tels les manuscrits, les transcriptions des dialogues, la correspondance, les entretiens, les chutes de films, les bout-à-bout, les premiers montages; les sources directes diffusées, tels les livres, les articles, les lettres, les entrevues littéraires, les entrevues radiophoniques, les entrevues télévisuelles, les émissions de radio, les films; les textes sur l'oeuvre perraldienne : livres, articles de revues, articles d'annuaires, articles de journaux, critiques radiophoniques, entrevues, collectifs et films. Pierre Perrault a fait l'objet de quelques colloques, dont celui tenu à la Maison de la Culture de La Rochelle, en mars 1982, qui réunissait des spécialistes de son oeuvre : Madeleine Chantoiseau, Guy Gauthier, Yves Lacroix, Jean-Daniel Lafond, Michel Marie, Louis Marcorelles, Gaston Miron et Suzanne Trudel. Il a été au coeur du premier colloque des études cinématographiques québécoises et canadiennes tenu à l'Université Laval en 1986. Les actes du colloque ont publié des textes de François Baby, de Stéphane-Albert Boulais, de Michel Marie, de Pierre Pageau et de Pierre Perrault. J'utilise les propos des *Traces du rêve* de Jean-Daniel Lafond et ceux de *Cinéaste de la parole* de Pierre Perrault et Paul Warren, de même que les articles de François Baby, Guy Gauthier, Yves Lacroix, Louis Marcorelles et Michel Marie. La thèse d'Yves Lacroix sur Perrault, scripteur radiophonique, celle de Jocelyne Tessier sur la poésie de Pierre Perrault, et celle de Michel Larouche sur Perrault, cinéaste me servent particulièrement.



Dans ma thèse, j'interroge donc le vécu intellectuel de Pierre Perrault *par et dans le langage*. Autrement dit, tout en soulignant les temps forts de la vie créatrice de Perrault, je propose une analyse de son écriture : a) par une étude de la transtextualité<sup>20</sup> perraldienne depuis l'écriture éditorialiste jusqu'à l'écriture cinématographique, en passant par le script radiophonique, le texte de théâtre, la prose poétique, la poésie et l'essai; b) par l'examen des transcriptions de scripts radiophoniques, particulièrement celui de *La traverse de nuit*, où il élabore une façon différente d'intégrer la parole vive à son texte, méthode intertextuelle que j'appelle la *biotextualité*, laquelle non seulement fait état de la découverte capitale de la parole dans l'oeuvre de Pierre Perrault, mais encore nous conduit au seuil d'une nouvelle dramaturgie; c) par l'analyse de ses films et de ses transcriptions de films, sorte de drame vernaculaire, celui de la parole vécue; d) par l'analyse du paradigme dramatique de son *Discours sur la parole*, qui constitue, en fait, un véritable *discours de la méthode*; son essai sur la parole [paru en 1966] est construit comme une pièce en trois actes écrite sur un modèle de type néo-aristotélicien<sup>21</sup>; chaque acte correspond à une étape importante du parcours perraldien depuis les découvertes des premières séries radiophoniques jusqu'au biodrame; e) enfin, par une évaluation de ses dernières oeuvres à la lumière de la théorie langagière qu'il a précisée dans son *Discours sur la parole*<sup>22</sup>.

---

<sup>20</sup> Je me réfère ici à la notion définie par Gérard Genette dans *Palimpsestes*. Celui-ci reconnaît différents niveaux d'intertextualité, ce qu'il appelle la transtextualité. Pour lui, l'intertextualité ne serait qu'un aspect de la transtextualité, le plus visible et le plus immédiat. Il propose d'autres aspects qu'il nomme *paratexte*, c'est-à-dire titre, sous-titre, intertitre, etc., *métatexte*, un texte critique car la *métatextualité* est une « relation qui unit un texte à un autre dont il parle », *architexte*, relatif à ce qu'il appelle « l'appartenance taxinomique », par exemple l'indication *Roman* qui accompagne le titre sur la couverture, et finalement l'*hypertexte*, « un texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple [...] ou par transformation indirecte ; nous dirons *imitation* ». C'est cette intertextualité que Genette veut examiner. Il commence par l'étude des genres *hypertextuels* comme la parodie, le travestissement, le pastiche. Voir Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, [474 p.], p. 9-14.

<sup>21</sup> Le modèle néo-aristotélicien est un modèle en trois actes qui reposent sur les contextes dramatiques suivants : mise en situation, confrontation et dénouement.

<sup>22</sup> J'ai reproduit en annexe la version du *Discours sur la parole* tirée de « *Culture vivante* » (1966), la première, que je me suis permis de comparer, par le biais de notes en bas de page, à la version « *ar Vro* » (1967) parue dans une revue bretonne.

Voici le plan de mon ouvrage.

Suite à l'introduction, je divise le travail en trois grandes parties suivies d'une conclusion générale. Chacune des parties vise à éclairer un aspect majeur de l'écriture perraldienne non seulement en soulignant l'essence et les manifestations de l'oralité, mais aussi en montrant l'évolution de la pensée dramaturgique de Pierre Perrault. La première partie, intitulée « Genèse », réfère aux années formatrices de Pierre Perrault; la deuxième, « La découverte de la parole », plonge au coeur d'une poétique de la parole vive; enfin, la troisième, « Une nouvelle dramaturgie », situe l'apport original de Pierre Perrault dans la littérature dramatique. Chaque partie est divisée en plusieurs chapitres dont les titres mettent en valeur un aspect dynamique de l'oeuvre perraldienne. La conclusion générale met en relief la révolution perraldienne dans son rapport original à la culture littéraire québécoise.

Dans la première partie, « Genèse », il sera question des fondements de l'écriture perraldienne. Nous examinerons l'enfance et l'adolescence de Pierre Perrault pour dégager les attitudes et les moments significatifs qui peuvent éclairer son oeuvre. Nous l'accompagnerons de l'école primaire à l'université en découvrant des aspects de sa personnalité. Cette partie de mon essai soulignera des attitudes existentielles de Pierre Perrault qui annoncent son évolution intellectuelle. Quelques anecdotes recevront une attention particulière parce qu'elles mettent en relief la place du jeu, de la lecture et de la nature dans sa formation. Des lettres et des commentaires autobiographiques de l'auteur, particulièrement le manuscrit d'une entrevue qu'il a accordée à la journaliste française Simone Suchet, étayeront cette approche.

« Genèse » livrera aussi un commentaire critique de ses premiers écrits. Il y sera question notamment des débuts de Pierre Perrault comme écrivain professionnel. Nous percerons alors ses goûts et ses inimitiés. Nous soulignerons l'arrivée des thèmes majeurs de son oeuvre : le sacré et le profane, l'écriture et la parole. Paul Zumthor, spécialiste de l'oralité, et Gérard Genette, spécialiste de la transtextualité,

nous serviront de phares. De même, Yves Lacroix, l'expert du Perrault scripteur radiophonique, nous permettra de délimiter l'oeuvre radiophonique perraldienne. Nous verrons aussi comment naît le dramaturge en Perrault en insistant sur les éléments de ses premiers combats : son parti pris contre l'intellectualisme, sa charge contre l'écriture institutionnelle, son amour de la vie humble, son goût pour la chanson, cette parole populaire. Déjà, dans ses premiers écrits nous voyons poindre les éléments dramaturgiques d'un espace conflictuel. Nous serons donc placés devant un écrivain qui non seulement fait des choix, mais encore tente de les imposer. Nous verrons comment, contrairement aux oeuvres de fiction où le sacré « contamine » le profane, ici le profane « contamine » petit à petit le sacré, préfigurant en cela la contamination de la fiction par le réel dans son oeuvre à venir<sup>23</sup>. En fait, « Genèse » repère les éléments nourriciers à l'origine de l'écriture littéraire perraldienne : d'une part, les influences intellectuelles subies par Pierre Perrault dans ses premiers écrits, et, d'autre part, son attitude dramaturgique dans l'écriture de ses éditoriaux et de ses scripts radiophoniques, lesquels sont servis à souhait par une pratique métatextuelle, c'est-à-dire celle du commentaire critique de ses textes sur d'autres textes.

La deuxième partie, « La découverte de la parole », nous introduira au coeur même de la découverte par Pierre Perrault de la parole et soulignera l'instauration d'une technique d'écriture dont toute la force poétique est axée sur la primauté de la parole. Elle apportera un éclairage d'appoint sur l'itinéraire de l'écrivain Pierre Perrault dans sa quête de la parole et sur les épreuves qu'il a rencontrées sur sa route. D'abord en découvrant la force de la vie et de la mouvance dans les chansons et les poèmes du monde de la série radiophonique *Le Chant des hommes*, où il est séduit

---

<sup>23</sup> « Quand Perrault s'adresse à ses personnages réels du Québec, ce n'est pas seulement pour éliminer la fiction, mais pour la libérer du modèle de vérité qui la pénètre, et retrouver au contraire la pure et simple *fonction de fabulation* qui s'oppose à ce modèle. » Gilles Deleuze, *L'image-temps, cinéma 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Collection Critique », 1985, [379 pages], p. 196. Il ajoute : « Pour Perrault, il s'agit d'appartenir à son peuple dominé, et de retrouver une identité collective perdue, réprimée. » *Ibid.*, p. 199.

l'humilité. « J'entendais des chansons très simples, pleines de rudesses parfois, mais lourdes d'une vérité, d'une authenticité qui m'étaient familières<sup>24</sup>», écrira Perrault. Puis ses premiers scripts télévisuels écrits pour la série *Musée intime* où, pour la première fois depuis *Les pierres en vrac*, la pièce de théâtre qu'il a écrite en 1947, il s'attaque de front au genre dramatique. Cela fait, nous le suivrons à la découverte de la parole de Jacques Cartier et celle de la parole des gens de Charlevoix à travers la série radiophonique *Au pays de Neufve-France*. C'est dans cette série qu'il fait la découverte capitale de la parole vive. C'est là qu'il développe une nouvelle façon d'intégrer la parole à ses textes que j'ai appelée la biotextualité. Nous verrons comment il s'y prend avec l'émission *La traverse de nuit*. Nous verrons aussi se constituer le décor perraldien à travers le script *René Richard*. Perrault est de plus en plus fasciné par la mer et le nord. Perrault est de plus en plus dramaturge. Il écrira pour la télévision la pièce *Au coeur de la rose*. Il produira pour le cinéma treize scripts, entre autres *Attiuk* et *Le Jean-Richard*. Puis il commencera à publier de la poésie et il abordera le drame vernaculaire dans son script *La mort des frères Collin*.

Cette deuxième partie repose sur la biotextualité, l'art de textualiser la parole vive. Je montrerai comment Perrault intègre cette dernière à ses propres écrits. Le texte perraldien est traversé non seulement par d'autres textes, mais encore par l'oralité qui naît dans les premières séries radiophoniques pour devenir de plus en plus présente dans ses autres écrits. En fait, il s'agit de révéler les lieux et les caractéristiques de la parole. Le concept de transtextualité tel que Genette le définit dans *Palimpsestes*, celui d'intertextualité circonscrit par André Gardies et Jean Bessalel<sup>25</sup>, de même que le concept d'oralité de Paul Zumthor éclairent ma quête. Je

<sup>24</sup> Pierre Perrault et Paul Warren (dir.), *Cinéaste de la parole*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1996, [347 p.], p. 30.

<sup>25</sup> « [...] si l'on admet que tout texte est traversé, « habité », de façon ponctuelle, précise ou diffuse, par d'autres textes avec lesquels il « dialogue » par l'entremise de similitudes et d'influences diverses, l'intertextualité vise à étudier ce vaste champ d'interférences. Un exemple simple d'intertextualité est constitué par la citation ou l'adaptation, mais elle peut prendre des formes implicites plus complexes et plus diffuses comme le recours à des stéréotypes culturels et sociaux par exemple. L'hypothèse

tente de déterminer un vaste champ d'interférences. Ce qui saute aux yeux, dans l'oeuvre de Pierre Perrault, c'est le jeu transtextuel lui-même. Perrault n'en finit pas de s'imiter, de se métatextualiser, c'est-à-dire de se gloser, de s'intertextualiser. C'est un immense dialogue qui préfigure le dialogue polyphonique de ses biodrames cinématographiques. Mais chose encore plus importante, je découvre en lui le dramaturge. En fait, cette deuxième partie rend compte de l'évolution d'un écrivain qui est dramaturge, mais encore et surtout, découvre une manière originale de littériser la parole et ainsi de donner un nouvel éclairage à l'oralité.

En résumé, cette partie fera l'histoire du texte perraldien depuis *Le Chant des hommes*, au milieu des années 50, jusqu'à *La mort des frères Collin*, au début des années 60. Elle constitue, à proprement parler, le repérage des éléments essentiels de l'évolution intellectuelle de Pierre Perrault, par la mise au jour des sources de son inspiration et le récit-analyse de la trajectoire de la parole chez Perrault, depuis sa découverte jusqu'à son intégration biotextuelle, étape fondamentale qui mènera Perrault au biodrame.

La troisième partie, « Une nouvelle dramaturgie », montrera comment Pierre Perrault met en pratique sa découverte de la parole en constituant une nouvelle dramaturgie dont la qualité essentielle repose sur une technique biotextuelle, laquelle s'incarne dans ce que je nomme le biodrame, c'est-à-dire le film fondé sur la parole vécue. Les personnages d'un film de Pierre Perrault sont leurs propres dialoguistes. Ils improvisent leur vie devant la caméra. Perrault transcrit sur papier toutes leurs

---

fondatrice de l'intertextualité pourrait se résumer par la formule: « sous le texte, explicitement ou implicitement, des textes, lacunaires, fragmentaires, diffus, précis ou allusifs ». / Une telle approche a deux conséquences majeures; d'une part elle fait du texte non pas une oeuvre unique, originale, fruit du génie créateur mais une forme de « réécriture » inscrite dans l'espace culturel; d'autre part elle permet de renouveler l'approche comparatiste des textes et des oeuvres. » André Gardies et Jean Bessalel, *200 mots-clés de la théorie du cinéma*, Paris, Cerf, 1992, p. 125-126.

paroles et procède à un recouplement. Comme l'écrit si bien le professeur Michel Marie :

Chez Perrault, le langage filmique épouse complètement la structure du verbal, il fonctionne à l'unisson avec lui et ne répond plus du tout aux règles du découpage classique [...] <sup>26</sup>.

Cette troisième partie situe l'apport original de Pierre Perrault à la dramaturgie. La notion de biodrame sera scrutée à la loupe d'abord dans *Pour la suite du monde*. Suivra une étude sur le monde perraldien, servant de prélude à l'analyse du texte majeur de Pierre Perrault, *Discours sur la parole*. Car le point focal même de cette troisième partie sera le *Discours sur la parole*, un essai publié en 1966, au moment où la carrière de Pierre Perrault connaît du succès. Là, il théorise sur la découverte de la parole. Tout dans la vie de cet écrivain converge vers elle. Je crois sincèrement qu'il n'y a pas de texte de Perrault qui cible mieux sa démarche poétique. Il constitue un examen explicite de la proposition dramatique fondamentale: « Peut-il se dire de grandes choses à l'abri de l'histoire ? »

Pour mieux faire ressortir la parole, c'est-à-dire pour mieux souligner les règles qui la sous-tendent, je procède à une analyse du *Discours sur la parole* sous l'angle d'un paradigme dramatique en trois actes : le premier acte propose « La parole vernaculaire », le deuxième, « La parole fabulatrice et fondatrice » et le troisième, « La parole vécue ». Au demeurant, c'est la structure même de ce texte fondateur qui m'a inspiré les grandes parties de ma thèse : les années formatrices où Pierre Perrault découvre le *vernaculaire*, les années créatrices où il développe la biotextualité et les années fondatrices où il crée le biodrame. Dans mon analyse, je tiens compte, bien sûr, des grands champs de la recherche littéraire : linguistique, stylistique, rhétorique,

---

<sup>26</sup> Michel Marie, « Le direct de la parole », dans *Écritures de Pierre Perrault*, Paris, Édilig, 1982, p. 13.

poétique. Je cherche à montrer comment le *Discours*<sup>27</sup> est en lui-même un drame et comment il se présente littérairement<sup>28</sup>. Il s'agit d'expliquer le texte, c'est-à-dire ni plus ni moins de le déployer en pratiquant un véritable discours sur lui<sup>29</sup>.

En prenant le biais du *Discours*, il est plus facile de mieux comprendre la démarche ultime de Pierre Perrault et d'établir son parcours. L'on voit bien comment la parole, dès lors, est devenue ce personnage éminent qui occupe toute sa pensée. Le *Discours* révèle la dimension dramatique perraldienne.

La biodramaturgie constitue le climax d'une aventure intellectuelle commencée dans les années 40 par l'écriture éditoriale, incarnée dans les années 50 dans le script radiophonique, marquée dans les années 60 par les textes poétiques et la réalisation de documentaires vécus et leurs transcriptions littéraires.

Les derniers chapitres de la troisième partie présenteront les grands cycles biodramatiques perraldiens. Il y sera question de ses biodrames depuis *Pour la suite du monde* (1963). Les transcriptions des films nous serviront à mieux calibrer notre analyse. Je développerai alors les concepts de biotextualité et de biodrame à partir d'une analyse de ses transcriptions de film<sup>30</sup> en insistant sur *Le règne du jour* (1967), *Un pays sans bon sens* (1970) et *La bête lumineuse* (1982). Il s'agit plus d'un trajet que d'un parcours dans la mesure où mon analyse met l'accent<sup>31</sup>, à partir du

---

<sup>27</sup> Dorénavant, le mot *Discours* fera référence au *Discours sur la parole*.

<sup>28</sup> J'emprunte une démarche proposée par Daniel Bergez dans *L'explication du texte littéraire*, Paris, Bordas, 1989, 192 p.

<sup>29</sup> Daniel Bergez pose la question de l'autonomie du texte en confrontant la méthode formaliste et la critique des sources : « Le point d'affrontement majeur entre ces différentes orientations nous paraît être la question de savoir si un texte se suffit à lui-même, s'il « contient » en quelque sorte son sens en vertu d'un principe d'immanence, ou s'il ne peut être appréhendé qu'au sein d'une relation (avec son auteur notamment) ». *Ibid.*, p. 20.

<sup>30</sup> Voici les transcriptions de film depuis *Pour la suite du monde* : *Le règne du jour*, *Les voitures d'eau*, *Un pays sans bon sens*, *La bête lumineuse*, *La Grande Allure*, *L'Oumigmatique ou l'objectif documentaire*.

<sup>31</sup> André Gardies et Jean Bessalel écrivent que le trajet « met l'accent, à partir du point de départ, sur le terme final, comme une visée vers laquelle est tendu le sujet. C'est cette « tension vers » qui assure la vectorisation et la finalisation du déplacement. » André Gardies et Jean Bessalel, *200 mots-clés de la théorie du cinéma*, Paris, Cerf, 1992, [225 p.], p. 126. Ils ajoutent : « Le trajet c'est cette tension qui vise à conjoindre deux points distants. » *Ibid.*, p. 205-206.

*Discours sur la parole*, sur le terme final, celui de la dramaturgie du vécu, que je désigne comme biodramaturgie. Nous accompagnerons Pierre Perrault sur le fleuve Saint-Laurent, en Abitibi, au Mouchouânipi, au Michomiche, en Acadie, sur l'Atlantique, nous chercherons avec lui les traces de Jacques Cartier à Saint-Malo. Enfin, nous subirons l'appel du Nord, nous nous rendrons même en Ungava et à Ellesmere, où nous rencontrerons le boeuf musqué. Nous irons vers ce qui a toujours fasciné Perrault : les origines, qu'il désigne parfois sous le nom de « L'empremier »<sup>32</sup>.

*La parole de Pierre Perrault de la genèse au biodrame* est un essai où le trajet parcouru s'intéresse tout autant à la réalité des signifiants qu'à celle des signifiés. Car l'entreprise perraldienne constitue, selon certains<sup>33</sup>, « l'une des plus exigeantes revendications du sens de l'histoire de l'écriture ». Je me suis fait un devoir de travailler l'articulation entre ces différents chapitres pour montrer que, dans l'oeuvre écrite perraldienne, tout tend, à travers l'écriture biotextuelle, vers le biodrame.

Ma conclusion générale fera une synthèse de la démarche perraldienne en tentant de montrer en quoi cette dernière est fondatrice et révolutionnaire. Ce faisant, j'insisterai sur le signifiant perraldien et aussi sur le caractère iconoclaste de l'oeuvre. Pierre Perrault est non seulement un héritier du *Refus global* mais encore, et surtout, l'un des écrivains qui ont traversé *la ligne du risque*. Ma conclusion visera à montrer que la biotextualité et la biodramaturgie sont des méthodes d'écriture originales, qui ont permis à Pierre Perrault d'apporter une réponse littéraire à sa prémisse dramatique : « De grandes choses peuvent-elles encore être dites à l'écart de l'histoire et à l'abri de l'éloquence ? »

---

<sup>32</sup> Selon Jacques Ferron : « L'empremier est un autrefois catégorique, sinon ultime : avant lui, il n'y a rien, c'est le chaos. Après avoir servi à désigner l'héritage culturel qui venait de la nuit des temps, de si loin que chez les peuples primitifs on en fait le présent des dieux, il a pris un autre sens qui prévaut aujourd'hui, l'héritage dissipé. » Jacques Ferron, *Le contentieux de l'Acadie*, Montréal, VLB, 1991, [271 p.], p. 224.

<sup>33</sup> Entre autres, mon ami Yves Alcaïdé.



Il s'agissait pour moi de révéler la parole perraldienne par des mots, de produire un texte à partir d'une exploration intérieure de l'écriture perraldienne. Plus qu'un commentaire sur le texte perraldien, ma thèse crée un texte sur la réalité de la parole perraldienne. Il s'agit donc d'un essai critique fondé à la fois sur le contexte énonciatif de l'oeuvre et sur son essence et ses manifestations. *La parole de Pierre Perrault de la genèse au biodrame* est un essai qui non seulement analyse l'oeuvre de Pierre Perrault, mais encore rend compte des grandes étapes de l'évolution créatrice de son auteur. Il traque la parole dans le texte perraldien en montrant comment elle est le grand actant de la vie intellectuelle de Pierre Perrault.

Le lecteur sera, d'entrée de jeu, confronté à une écriture libre qui s'inspirera quelque peu d'une technique narrative quand il s'agira de mettre en valeur des éléments d'ordre biographique. Mais cette écriture se fera plus serrée au moment d'aborder les premiers textes perraldiens, ceux du *Quartier Latin* entre autres. Il s'agit d'un parcours qui nous transportera de l'extérieur à l'intérieur du texte perraldien, en faisant de plus en plus place à l'analyse. L'approche analytique culminera dans l'étude du modèle dramatique du *Discours sur la parole*, dans le troisième acte consacré au biodrame.

Ainsi, même si cet essai critique subsume à l'occasion un certain recours à la narrativité, il n'en demeure pas moins que l'ensemble de mon travail ne perd jamais de vue la stratégie de résolution de problème propre à toute thèse. Mon but était de présenter les résultats d'une recherche poursuivie pendant plusieurs années, donc de satisfaire aux exigences d'une thèse avec son appareil critique, mais je tenais aussi à faire oeuvre d'écriture.

*La parole de Pierre Perrault de la genèse au biodrame* prend donc, dans son ensemble, la forme d'un texte qui a le souci de répondre d'une façon analytique à la question : « De grandes choses peuvent-elles encore être dites à l'écart de l'histoire et

à l'abri de l'éloquence <sup>34</sup>? » et, du même coup, à cette autre interrogation fondamentale : « En quoi la parole de Pierre Perrault est-elle fondatrice ? »

---

<sup>34</sup> Pierre Perrault, *Discours sur la parole*. Voir Annexe, p. 410.

**PREMIÈRE PARTIE**

**GENÈSE**

**« Les années formatrices »  
(1927-1956)**

**CHAPITRE 1 : Le jeu**

**CHAPITRE 2 : L'école**

**CHAPITRE 3 : L'amour**

**CHAPITRE 4 : Les intellectuels**

**CHAPITRE 5 : Le droit**

**CHAPITRE 6 : Les poètes**

**CHAPITRE 7 : Le sacré et le profane**

**CHAPITRE 8 : Les personnages**

**CHAPITRE 9 : La vie**

## CHAPITRE 1

### LE JEU

Pierre Perrault est né à Montréal le 29 juin 1927. Il est le fils de Candide Perrault, marchand de bois, et d'Adrienne Goulet, ménagère. Les parents de Candide venaient de Saint-Basile-le-Grand, près de Beloeil, ceux d'Adrienne étaient Montréalais. Candide et Adrienne ont eu trois autres enfants, Jacques, le 29 mars 1929, André, le 25 octobre 1931, Micheline, le 18 mars 1933. Pierre Perrault a épousé Yolande Simard le 3 octobre 1951. Leur fille Geneviève naîtra le 13 juillet 1952; leur fils Mathieu verra le jour le 4 février 1961.

Inscrivons ces faits vérifiables comme on le faisait dans les biographies dites classiques que Daniel Madelénat fait remonter à une époque très lointaine, au temps de « l'épigraphe funéraire » et de « l'éloge funèbre ». Les biographes de l'époque procédaient à une « séparation des événements ou des actes, et du caractère ou des vertus »<sup>35</sup>. Dans l'Antiquité, on ne représente pas une vie, on la relate. On n'entre pas dans les dédales psychologiques du biographié, on se contente de le regarder de l'extérieur. Son origine, ses hauts faits, sa parole, tout cela est tressé d'anecdotes. On stylise les événements de manière à créer des effets d'ordre politique, moral ou religieux. En cela, on développe les modèles contenus dans les biographies embryonnaires du premier millénaire avant J.-C. que sont « le mythe », « la généalogie royale », « l'inscription funéraire ou commémorative »<sup>36</sup>. À Rome, « où le culte de la noblesse pour ses ancêtres se manifeste par l'inscription et le portrait, l'éloge biographique (*laudatio funebris*) est intégré à la cérémonie des funérailles<sup>37</sup> ».

---

<sup>35</sup> Pour Daniel Madelénat, cette façon de procéder n'est ni plus ni moins que « l'ancêtre de la fameuse dichotomie « homme et oeuvre » (affirmation d'une finalité politique, morale ou religieuse qui entraîne stylisation et typisation de la personnalité) ». « Biographie » dans *Encyclopaedia Universalis*, p. 640-641.

<sup>36</sup> Daniel Madelénat, *La biographie*, Paris, PUF, 1984, [222 p.], p. 39.

<sup>37</sup> *Loc. cit.*

Comme Pierre Perrault n'est pas mort, il ne sera pas ici question d'éloge funèbre. Au contraire. Perrault est très vivant, même s'il est arrivé au seuil du grand âge. Il a eu 70 ans, en juin dernier, et il écrit plus que jamais. Il a en chantier un livre sur l'île aux Coudres, un autre sur le fleuve Saint-Laurent et un projet de film sur les glaciers. Une vie littéraire qui bat.

Imitant Cornelius Nepos qui, dans ses *Vies des hommes illustres*, divisait sa matière « en catégories corporatives (rois, généraux, historiens...) »<sup>38</sup>, je situerais Pierre Perrault dans la catégorie « Poète dramatique », à laquelle j'associerais les qualificatifs suivants : « polygraphe », « chasseur » et « coureur des bois », car il est, de tous les poètes québécois, celui qui a utilisé le plus d'outils scripturaires, la plume pour noter dans son calepin quelques bons mots ou encore pour s'étendre lyriquement sur des feuilles quadrillées huit et demi sur onze, le magnétophone pour enregistrer la parole et éviter ainsi « les pièges de la mémoire fragile<sup>39</sup> », la caméra pour rappeler la situation d'où surgit le dialogue. Pierre Perrault est l'écrivain qui a le plus parcouru le pays. Son oeuvre est une véritable marche à travers le Québec. Du Saint-Laurent au Pays de la terre sans arbre, de l'Acadie au Michomiche, il a « chassé » la parole. Il n'est pas de coin du Québec qu'il n'ait fréquenté. Entre 1955 et 1960, Baie-Saint-Paul et la Basse-Côte-Nord; entre 1960 et 1970, l'île aux Coudres et le Saguenay; de 1970 à 1980, l'Abitibi et le Mouchouâniipi; entre 1980 et 1986, la Haute-Gatineau, la Basse-Côte-Nord et l'Atlantique; de 1987 à 1991, l'Ungava et le Grand Nord. Poète dramatique « polygraphe-coureur-des-bois-et-chasseur » donc, chasseur d'images et de sons, dramaturge de la parole surtout. Ses films en témoignent intensément. *Pour la suite du monde*, *Le Règne du jour*, *Un pays sans bon sens* et *La bête lumineuse*, en particulier. Nous sommes devant un personnage hors mesure, qui a connu une enfance particulière.

---

<sup>38</sup> *Loc. cit.*

<sup>39</sup> Expression chère à Pierre Perrault.

Si j'étais Suétone, je chercherais d'emblée une anecdote révélatrice ou un détail scabreux. Par exemple, je me poserais la question suivante : « Qu'y a-t-il d'osé dans l'enfance et l'adolescence de Pierre Perrault ? » L'illustre auteur de l'Antiquité aurait certainement aimé décrire le jeune Perrault élève, puis étudiant en crise avec l'autorité collégiale et, plus encore même, avec celle de l'université. Cela serait un portrait extérieur des éléments essentiels de la vie de Perrault enfant et adolescent. Suétone insisterait sur des faits individuels, il laisserait de côté la grande histoire. Il dirait peu de chose sur le régime politique pourtant important, celui de Duplessis, dans l'esprit duquel baignent l'enfance et l'adolescence de Pierre Perrault. Il miserait sur un trait de caractère : le Perrault rebelle, qui n'accepte pas les sentiers battus. Celui qui se fait renvoyer de plusieurs collèges. Il aurait écrit, par exemple :

Pierre Perrault se révèle un élève rebelle. Au secondaire, il est souvent en retenue pour mauvaise conduite. Il est renvoyé du Collège de Montréal, chassé du Collège Grasset, gardé in extremis au Collège Sainte-Marie. Son père, Candide, contrarié par la fouguese attitude de son fils, l'aurait promené, un jour, devant l'école de réforme, en lui disant : « Tu vois cette école, continue de même, eux autres sauront te garder ».

Si j'étais Plutarque, j'écrirais sur Perrault d'une manière encore plus passionnée. Je commencerais par une évocation généalogique, notes sur la naissance, portrait physique, études et carrière. Mon portrait mettrait en relief ses croyances. Plutarque était religieux dans son admiration. Il aimait le magique, la chair et la divinité. Je décrirais le petit Perrault à la messe, je lui ferais faire sa première communion, je serais témoin de l'obtention de son diplôme de Communion solennelle. Je ferais vivre des émotions préparées par une " scénographie " littéraire. Avec Plutarque, le biographe était un artiste. Il travaillait en orfèvre. Je décrirais Perrault adolescent aimant la vie en plein air, le chant des grenouilles, les bottes

remplies d'eau de la baie Missisquoi<sup>40</sup>, la perchaude au bout de la ligne. Je le décrirais jeune adulte avec du coffre et du panache. Homme mûr, je le présenterais sous les traits d'un bourreau de travail, mais aussi de ceux d'un homme simple et courageux qui va au bout de ses idées. Un être de culture qui aime les mots d'esprit. Plutarque était un grand amateur de mots. Il aimait ce qui brille. Pas étonnant, du reste, qu'il sème çà et là des mots de ses biographiés. Ils sont comme les joyaux de sa mise en scène. Parfois même il les enfile comme un collier de perles. Plutarque aime jouer avec le temps. Il amène le quotidien dans l'historique. Il utilise même la confidence. Bref, c'est un conteur.

Plutarque me suggérerait donc d'emprunter une attitude spectaculaire. Il m'encouragerait à choisir un détail attractif. À voir Perrault comme une attraction. À scruter ce qu'il a d'exceptionnel ou de marginal en lui. À chercher un détail significatif. Le nom « Perrault », par exemple. Plutarque s'y attarderait. Il aimerait une anecdote qui s'y rattache. Or, cette dernière jette un éclairage vif sur le personnage. L'équivalent cinématographique d'un éclairage d'appoint. On isole un aspect du biographié pour mieux le présenter. Littérature épiphanique. Voici le présentoir. Voici la formule éclairante. Nous sommes spectateurs. Pierre est en première année. Il a passé deux mois à Saint-Vincent-de-Paul, où il était pensionnaire et portait l'uniforme et le képi blanc. Sa mère l'en a retiré et il termine son année à Saint-Nicolas d'Ahuntsic, sur la rue Laverdure, tout près du boulevard Gouin. Il gagne un prix : *Les contes de Perrault*. L'institutrice tout impressionnée qu'un « Perrault » gagne les contes de Perrault lui demande :

- Tu vois ?
- Quoi ? lui répond-t-il.
- Bien regarde.
- Il est sérieux.
- Tu ne vois pas ?
- Que devrais-je voir ?

---

<sup>40</sup> « Missisquoi » signifie : « Là où il y a beaucoup d'oiseaux ».

Le petit Perrault ne reconnaît pas son nom écrit sur le livre. Il ne regarde que l'image. Déjà, il n'y a qu'un Perrault et c'est lui.

Comment présenter un homme exceptionnel sinon en allant chercher de lui ce qui est le plus en dehors de la mesure ? En fait, ce ne serait pas tant la forme d'écriture que je privilégierais qui serait exceptionnelle, ce serait plutôt le choix du contenu. Il y a dans la manière classique toute une rhétorique de la clôture. Des phrases sentencieuses. Plutarque prend une distance critique par rapport à l'anecdote. Il y va du commentaire. Un commentaire sur une action extérieure, non pas un commentaire sur l'intimité de l'action. S'il avait à écrire un livre sur Perrault, il insisterait sur les hauts faits de l'écrivain *Perrault*. Par exemple, il soulignerait les honneurs reçus par Pierre Perrault dans sa vie de poète. Nous apprendrions que Pierre Perrault est docteur *honoris causa* de l'Université Laval de Québec, de l'Université Lumière de Lyon, et de l'Université de Sherbrooke. Nous saurions qu'il a remporté de nombreux prix, dont le Prix Albert-Tessier, en 1994, l'un des grands prix du Québec.

En procédant à la Plutarque, je garderais mes distances avec Pierre Perrault. Je ne serais ni « soumis » ni « rebelle », ni « résurrectionniste » ni « embaumeur », ni « sauveur » ni « tueur ». Certes, j'insisterais sur les grandes actions de Perrault<sup>41</sup>, j'aimerais visiblement ses mots d'esprit, mais je ferais la part des choses. Les mauvais côtés de Perrault, son entêtement par exemple, feraient aussi partie du menu biographique. Sans doute je m'appuierais parfois sur ses textes, mais en revanche je n'en ferais pas une analyse. C'est le personnage public qui m'intéresserait plus que

---

<sup>41</sup> Par exemple, Plutarque fait reposer son *Cicéron* sur une démarche rigoureusement chronologique où nous suivons la vie du grand orateur en nous arrêtant aux bornes que furent ses grandes fonctions: « Origine et formation », « Questeur en Sicile (75) », « Édile (69) », « Préteur (66) », « Consul (63) », « Du consulat à l'exil (62-58) », « Retour à Rome (57) », « Procès de Milon (52) », « Proconsulat en Cilicie (51-50) », « Entre Pompée et César (49-46) », « Retraite », « Après la mort de César (15 mars 44) », « La mort » [7 décembre 43]. J'emprunte ici les sous-titres qu'utilisent Robert Flacelière et Émile Chambry dans leur traduction. Voir Robert Flacelière et Émile Chambry, « Notice », dans *Plutarque, Vies [Tome XII, Démosthène—Cicéron]*, Paris, Société d'Édition « Les belles lettres », 1976, p. 51-65.



l'écrivain. Je le suivrais socialement plus que psychologiquement. J'utiliserais un « il » distant et commode qui nous conduirait de l'aurore au crépuscule d'une vie bien remplie. Parfois, je me rapprocherais des tourments de mon biographié, ce qui ajouterait un parfum d'intimité à l'ensemble. Mais je ne me compromettrais pas à romancer mon sujet. Plutarque n'a pas osé.

Or, comme je ne suis pas Plutarque, je voudrais d'entrée de jeu tenter une *résurrection lyrique* de Pierre Perrault, enfant, un Perrault inédit passionné par le jeu de hockey, sur lequel je me permettrai une liberté romanesque en essayant de montrer l'origine du magnifique parti pris pour le réel contre la fiction dont il fera preuve durant toute sa vie.

Supposons qu'il a entre huit et dix ans. Imaginons-nous être dans le quartier d'Ahuntsic, un soir d'hiver des années trente. Pierre Perrault est sur la patinoire non loin de chez lui. Une jeune mère ouvre une porte de maison et lui crie :

— Pierre, viens souper!

Pierre ne répond pas, il continue, il vient de marquer un but, il est heureux, il en a un autre à marquer, la faim peut bien attendre. Et puis le jeu est passionnant. Plus palpitant que tout ce qu'il a appris aujourd'hui en classe. Les contes de fées, c'est pour les autres. Le pointage est six à six. Il glisse avec son hockey, il patine de toutes ses forces, encore quatre joueurs à déjouer et c'est la victoire.

— Viens souper, Pierre, ça va refroidir !

Les paroles de sa mère le fouettent. Il a beau faire 20 degrés sous zéro, il a chaud, il a encore deux défenseurs à déjouer et peut-être, au bout de l'élan, la rondelle au fond du filet et la victoire, la sienne, pas celle des autres, pas celle de Sire Lancelot du Lac ou du dernier des Mohicans, mais un filet et une rondelle, son île au trésor bien à lui.

— J'ai gagné, dit-il fièrement en enlevant son foulard et ses patins, une demi-heure plus tard.

Sa mère sourit.

— Le souper est froid maintenant, je t'avais prévenu.

— J'ai gagné.

— C'était bien aujourd'hui à l'école?

— J'ai gagné, reprend-il. Il m'a fallu en déjouer quatre. T'aurais dû les voir patiner après moi.

La mère continue à sourire. Elle lui passe la main dans les cheveux encore tout pleins de sueurs.

— Mais tu es tout mouillé, mon grand.

Il est mouillé mais il est fier de l'être. C'est de la véritable neige qu'il a dans les cheveux et non celle du conte de Blanche-Neige, et non celle de *La tempête* d'Alexandre Pouchkine ou des blizzards d'Edgar Poe.

— C'est bien, mon grand, t'as gagné, mais n'oublie pas que t'as aussi des devoirs à faire.

— Je sais, dit le petit, la tête rêveuse.

Il affiche le sourire de celui qui vient de conquérir l'impossible. Il a réalisé quelque chose par lui-même. Il a dans la bouche le plaisir de la victoire. Il a accompli un exploit qui n'appartient qu'à lui, il ne vit pas par personne interposée, il n'a pas recours à la fiction. Ce soir-là, il mange avec, en tête, sa propre statue. Pleine de vie. Sa propre vie.

Sa mère a fini d'essuyer la vaisselle quand Pierre quitte la table pour gagner sa chambre et faire ses devoirs. Il n'a pas la tête aux devoirs. Il y a dans son esprit plein de filets et de rondelles et beaucoup de joueurs à contourner. Quoi écrire quand on vient de vaincre? Son écriture est toute de neige. Mais sa maîtresse n'aimera pas trouver ses pages mouillées. Il lui faut composer avec d'autres latitudes : « Le platane est un arbre qui pousse à Marseille » s'applique-t-il à écrire. « Les lavandières sont belles, le baobab est un arbre très vieux ». Et il aligne autant de noms qui ne sont pas

les siens, une réalité qui n'est pas la réalité d'Ahuntsic des années trente. Il doit, soir après soir, parler d'une autre réalité que la sienne. Faire tous les continents. Écrire un soleil trop chaud qui fait fondre la glace de sa patinoire. Voilà à quoi il en est réduit.

Comme plus tard, dans les classes plus avancées, il aura à discuter, à compiler, à étudier, à disserter sur une littérature qui n'est pas la sienne, à apprendre à vivre en lisant Marot, Ronsard, Sainte-Beuve et les autres. Tous les autres héros qui ne vivent pas à Ahuntsic en plein mois de janvier sur une patinoire, tous les autres héros qu'il ne peut pas affronter, déjouer, mettre en échec. Les autres héros appartiennent à d'autres cieux qui font vendre d'autres produits, Léon Ville, Le dernier des Mohicans, Jack London, Moby Dick, Croc Blanc, Buffalo Bill, le Cid, Polyeucte, Cyrano. On lui demande de voyager dans le Far-West et dans le Sud-Ouest, de chevaucher une baleine au large des côtes du Maine, de se rendre au Yukon, de traverser l'Espagne, mais jamais la patinoire d'Ahuntsic ou la neige de Montréal.

Sa mère vient le caresser. Pierre dort sur son bureau. Sous les paupières, les neiges de la patinoire sont en rafale. Plus personne ne peut l'arrêter. En fait, personne ne l'arrêtera plus pendant les soixante années suivantes.

D'emblée, j'ai pris la liberté de raconter cette anecdote du garçon qui aime tellement le hockey qu'il en oublie le souper. Elle me permettait de broser un premier portrait de l'homme qui, plus tard, révolutionnera la dramaturgie littéraire. Se trouve dans le jeu, à l'état naissant, la conscience de la magnificence de la vie, ce principe qui guidera toute son écriture. Pierre Perrault, jeune hockeyeur d'Ahuntsic, est d'ores et déjà son propre dramaturge. Il chorégraphie ses jeux. Il se met en scène. Il s'invente un territoire, celui du théâtre de la vie. Le jeu, c'est donc sa première scène ou, si l'on préfère, sa première page ou son premier écran. Sa première stratégie langagière, celle d'une approche directe de la vie. Dès l'enfance, Pierre s'invente le théâtre de la vie. La vie animale, végétale, minérale. La neige est l'occasion pour lui de faire ses propres constructions.

La neige ! Quelle matière merveilleuse et docile. Dès la première neige je commençais mes constructions. Et mon château se terminait à Pâques avec la fonte des neiges. Il s'enfuyait en rigolant ! Les rigoles aussi m'enchantaient. Les rigoles, c'était le printemps. La neige qui dégoulinait. La neige qui pelotait. Les batailles de boules de neige. La neige qui cherchait les pentes. Qui rigolait. Qui promettait des outardes. Alors on lui donnait un coup de main. Avec des pics et des haches. On lui indiquait la route. On creusait des rigoles pour que la neige chante, rigole, cascade, prenne son cours<sup>42</sup>.

Il invite la neige, la pluie, le soleil à venir sur sa scène. Il les dirige. C'est lui qui, en cassant la glace, dicte à la neige la direction à prendre au printemps. L'été, il remplit son théâtre du chant des grenouilles, ces petites bêtes qu'il capture pour en faire des appâts pour pêcher l'achigan. Le monde vit avec lui et non lui devant le monde. Il est déjà au milieu de lui. Les bottes remplies d'eau de la baie Missisquoi, la perchaude au bout de la ligne, parfois aussi un crapet soleil qu'il décrit comme « une belle montre en or ».

Dans ma belle enfance le jeu a tenu toute la place. J'ai tout investi dans le jeu. Toutes les rivières d'énergie, toutes les montagnes de courage, tous les noeuds d'entêtement, tous les panaches de vantardise, tous les moulins à vent d'audace, tout le goût de vivre et d'éclater de rire, de joie, en sanglots, comme un feu d'épinière dont la jeunesse a besoin pour se découvrir une âme. J'aimais tout, même l'école, même lire, même rêver mais par-dessus tout je préférais la vie, m'investir des pieds à la tête dans le jeu, cette grande aventure offerte à l'enfance et qui est bien la plus belle de toutes parce qu'elle soulève les montagnes<sup>43</sup>.

---

<sup>42</sup> Entrevue avec Simone Suchet, p. 15, dorénavant désignée ainsi : *Entrevue*.

Pierre Perrault a beaucoup aimé jouer. Au reste, le jeu et les saisons comptent parmi les plus beaux passages de l'entrevue qu'il accordait à la journaliste française, Simone Suchet. Hélas, cette entrevue est restée sous forme de manuscrit et n'a jamais été publiée. Un manuscrit de 118 pages d'un texte serré, où Perrault se raconte d'une façon délicieuse qui plairait au Philippe Lejeune de *L'autobiographie*.

<sup>43</sup> *Entrevue*, p. 1-C,

Voilà une première exploration de l'univers intellectuel de Pierre Perrault. Nous nous sommes placés devant un Perrault joueur et non lecteur. Nous serions en droit de nous demander : En quoi le jeu annonce-t-il l'écriture ? Curieusement, plus je pénètre dans son enfance plus il y en a pour le jeu. Mais le jeu, non comme lieu de détente, mais comme lieu de dépense d'énergie et lieu de connaissance. Pierre Perrault reprochera à l'école de ne pas lui avoir appris à nommer le monde qui l'entoure.

**Je n'ai pas appris à connaître mon pays, ses plantes, ses oiseaux, ses pierres, son fleuve. J'étais mal instruit dans une culture étrangère. En culture française, grecque ou romaine. Peu de maître véritable.<sup>44</sup>**

Ce que l'école ne lui apportera pas, le jeu le lui donnera. C'est par lui qu'il a appris à aimer la vie et à comprendre le monde des bêtes et des hommes.

De l'enfance, Pierre Perrault garde un goût démesuré pour la nature. Des souvenirs de ses premières rencontres avec les bêtes sauvages. Un premier pas vers la création d'un bestiaire perraldien, car non seulement Perrault sera-t-il le dramaturge de la parole, mais il sera aussi le poète des bêtes sauvages, des loups marins du Golfe Saint-Laurent aux boeufs musqués d'Ellesmere.

**Tous les ruisseaux. Tous les fossés. Les tortues dans le crique (creek). La vase. Les bêtes puantes. Les siffleux. Les oiseaux mouches. Les écureuils. Et les suisses. Les suisses que je poursuivais jusqu'à la tête des arbres. La branche secouée. Le suisse qui tombait. Mon frère Jacques en bas qui l'attrapait dans une épuisette. Jusqu'à huit suisses dans la galerie grillagée du chalet. Un suisse dans le chalet un matin. Ma pauvre grand'mère tout effrayée. Une chasse à l'épuisette dans la maison, parmi les fauteuils, sous les lits. Le suisse qui retrouve ses compagnons. Quelle belle enfance j'ai eue. Le bonheur, c'est le jeu<sup>45</sup>.**

---

<sup>44</sup> *Loc. cit.*

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 20.

« Le bonheur, c'est la victoire » aussi, écrira-t-il souvent. La victoire dans le sport auquel il sacrifiera les études, du moins jusqu'en classe de « Philosophie ».

Ce chapitre quelque peu romancé était nécessaire pour établir d'emblée le caractère particulier du futur dramaturge de la parole. Pierre Perrault, enfant, capte la vie en direct. Je n'insisterai jamais assez sur cet aspect fondamental. Le jeu est non seulement un plaisir mais c'est aussi, pour Perrault, l'occasion d'apprendre et de se dépasser. Pierre Perrault ne veut pas être le spectateur des choses mais l'acteur principal. Et pour cela il s'investit à corps perdu dans le jeu. Ce qui ne l'empêche pas d'aimer la lecture et même l'école. Mais, si cette dernière pouvait parler, pourrait-elle en dire autant de lui ?

## CHAPITRE 2

### L'ÉCOLE

Pierre Perrault ne sera pas un élève comme un autre. Il fréquentera de nombreuses écoles et plusieurs collèges. Déjà, à l'école primaire, il montrera son caractère au couvent des soeurs Jésus-Marie, boulevard Mont-Royal, près du Mont-Royal :

[...] j'étais pensionnaire; on a failli m'expulser parce que j'avais traité une bonne soeur de *maudite vache* (je ne l'aurais pas volé). Je me suis rendu compte que les bonnes soeurs trichaient pour faciliter l'accès aux collèges et pour que nous obtenions les meilleures notes. Depuis je suis devenu sceptique<sup>46</sup>.

Pierre se révèle un élève rebelle. Au secondaire, il est toujours en retenue pour mauvaise conduite. Mais il ne s'en plaint pas. Il ne se plaint pas non plus des contraintes et des devoirs religieux. Certes, il évoque l'homosexualité des confesseurs mais sans trop insister. En général, il a de bons mots pour sa vie sociale au collège. Il assure « s'en être bien tiré ». Ce sont ses propres mots. Il fait, du reste, cette remarque :

Et je me souviens avec délice de toutes mes bêtises. Pas bien méchantes. Et surtout d'avoir pris au collet romain un sulpicien qui m'embêtait et de lui avoir cassé... le collet romain. Jamais je n'ai eu un sentiment d'injustice. Cela m'amusait de passer des jours à la porte de la classe. Comme d'un privilège. Le prix de l'insolence. Mais l'insolence, c'est comme une liberté<sup>47</sup>.

Il n'a cependant pas le même regard en ce qui a trait à la vie académique. Comme il le dira lui-même, il ne garde pas de très bons souvenirs intellectuels de ses années de collège. Un soir, alors qu'il est en Versification et qu'on lui demande de

---

<sup>46</sup> Lettre de Pierre Perrault adressée à l'auteur et datée de la nuit du 2 au 3 mai 1996.

<sup>47</sup> *Entrevue*, p. 18

faire une composition, il écrit sur son calepin : « La littérature, c'est une neige qui ne mouille pas les pieds ». Parce que la littérature qu'on l'oblige à lire ne le nomme pas, c'est-à-dire ne nomme pas l'homme d'ici. Il choisit le jeu parce que, pour lui, il représente ce qu'il y a d'ultime, c'est l'investissement total, la force de vivre, la suprématie de la vie sur les mots, surtout sur l'alignement des mots étrangers qui l'oblige à écrire des mots qui n'appartiennent pas à sa propre langue, des mots qui l'ignorent, qui ignorent sa ville, sa patinoire et tous les héros du quartier.

Il devait écrire beaucoup de mots étranges, empruntés à des milliers d'auteurs venus d'ailleurs. Études au pensionnat des soeurs, puis au Collège de Montréal, puis au Collège Grasset...

J'ai appris le latin, cette énorme bêtise de l'enseignement. Et même le grec. Un peu d'histoire mal enseignée. Très peu de géographie<sup>48</sup>.

L'école l'ennuie parce que l'école est le lieu du passé. Lieu des humanités classiques qui n'en ont que pour d'illustres morts alors que lui, ce qui le passionne, c'est le présent. Tout autour de lui dans l'école, c'est le passé. On lui enseigne une pensée née en Europe. On évoque des auteurs de là-bas. L'école construit une scène intellectuelle qu'il n'aime pas. Il n'aime pas être assis et subir l'enseignement des vieux maîtres : Horace, Cicéron, Tite-Live, Tacite et même Virgile. Ce spectacle l'exclut. Ce spectacle des humanités le soumet à un autre temps en évacuant son présent. En quoi les *Catilinaires* de Cicéron peuvent-ils l'aider à gagner une partie de hockey ? « Jusques à quand enfin » les humanités abuseront-elles de sa patience ? Pierre Perrault est révolté. Il pourrait reprendre à son compte, pour pointer du doigt l'école, cette phrase que Cicéron adressait à Catilina : « Y a-t-il un adolescent devant les pas duquel tu n'as pas porté le flambeau de la débauche ? » Débauche de l'esprit, bien sûr, l'école étant une forme d'aliénation à un modèle qui n'est pas d'ici. À un

---

<sup>48</sup> *Loc. cit.*



monde où il n'est jamais question de lui. Voilà pourquoi il trouve que le latin est une bêtise. Voilà pourquoi la seule lecture « impériale » qu'il acceptera sera celle du dictionnaire, parce que le dictionnaire est en apparence plus neutre. Il est moins prétentieux. Il est plus synonymique. Perrault aime les mots. Aussi, s'il faut souligner un aspect de ses années de collègue, c'est bien la lecture du dictionnaire. Le dramaturge en herbe prendra conscience de la richesse des mots. Au reste, la lexicologie occupera un point focal de son oeuvre. Il faudrait créer le dictionnaire perraldien. Cet amour passionné du dictionnaire, le dictionnaire le lui rendra bien, un jour, en inscrivant son nom. *Le Petit Larousse* ne pensait pas si bien faire<sup>49</sup>.

Mais Pierre Perrault n'est pas qu'un lecteur forcé de Cicéron ou de Xénophon et un lecteur passionné du Petit Larousse. L'école le pousse à lire d'autres choses. Il se souvient avec émotion de ses premières lectures, entre autres de *La Vie de saint Eustache*.

Je me souviens de la bonne soeur. Presque de son nom . Elle portait des lunettes. De la porte vitrée de la bibliothèque. De la lumière du jour qui brillait sur les petits pupitres vernis. Des pages jaunies du livre. Je reconnaîtrais les caractères. Je n'ai pas oublié non plus qu'il était recouvert de papier brun<sup>50</sup>.

Pierre aimera particulièrement lire chez son grand-père paternel, à Saint-Basile-le-Grand, près de Beloeil. Herménégilde Perrault est un marchand de foins prospère. Il élève douze enfants par amour. Il élève aussi des poules et des pigeons pour le plaisir. Sa propriété est importante sur les bords du Richelieu. Il y avait de grands ormes et un tennis. La maison du grand-père Perrault est énorme : de somptueuses fenêtres, un comble genre mansarde, et surtout un grenier où Pierre va se réfugier. Là est son trésor accumulé depuis belle lurette, car le grand-père lit *Le Samedi* et *La Revue moderne*. Il y

---

<sup>49</sup> Voir la notice « Pierre Perrault » dans *Le petit Larousse illustré*, Paris, Librairie Larousse, 1984, [1799 p.], p. 1596.

<sup>50</sup> *Entrevue*, p. 11.

a des bandes dessinées dans ses journaux. Lire des bandes dessinées sur un moelleux matelas de plumes. Que de beaux dimanches à rêver !

La bande dessinée a ceci de particulier qu'elle unit la parole aux actes. Il n'est pas étonnant qu'il raffolera de cela. Comme, du reste, il adorera aussi aller au cinéma avec sa mère, le vendredi soir. « Je sortais du cinéma avec des éperons », me confia-t-il. Mais il ne mettra pas beaucoup de temps à contester cet imaginaire. C'est, du reste, au cinéma qu'il comprendra la mécanique de la fiction. Ce qu'il appellera plus tard « la mécanique du cheval blanc », une autre façon de dire « manichéisme ».

J'allais même au cinéma avec ma mère, le vendredi soir, l'accompagnant parce que mon père préférait nettoyer ses fusils. Et là, il m'est arrivé un malheur. J'ai compris la mécanique du cheval blanc. Le manichéisme. Et aussi la simplicité des intrigues. Nous arrivions souvent en plein milieu du film. Au bout d'un quart d'heure, j'avais recomposé le début et deviné la fin. Le cinéma prend son auditoire pour un violon. Il joue de la corde sensible. Et pour être bien certain que le public comprenne, il lui impose des musiques adéquates qui lui dictent ses sentiments. Exactement comme l'organiste du forum durant les parties de hockey. Je me suis senti manipulé. J'ai perdu la foi. Avec l'âge. On ne peut pas toujours avoir quinze ans. Ayant compris la mécanique, les ficelles, comment croire à l'Ascension <sup>51</sup>?

Pierre Perrault ne se contente pas de définir en utilisant le mot précis. Il aime aussi textualiser, c'est-à-dire faire ce qu'un grammairien appellerait « enchaîner des unités partielles », ou encore « faire des syntagmes ». Pierre Perrault ajoutera :

C'est ainsi peut-être que j'ai appris les mathématiques, la logique de l'imaginaire et à reconstituer les séquences, à remonter les mailles du tricot<sup>52</sup>.

De ses années de collège donc, il garde le souvenir de ses retenues ou encore de ses après-midi de congé à jouer au hockey sur la patinoire comme un défoncé.

---

<sup>51</sup> *Entrevue*, p. 8

<sup>52</sup> *Loc. cit.*

Mais il a aussi un bon mot pour un homme maigre à lunettes qui lui enseignera le français en « Versification » au collège Grasset. Plus qu'un bon mot même. Car cette rencontre est dans un certain sens déterminante.

Jusqu'alors Perrault avait été confronté à un univers intellectuel étranger, pour la première fois on lui parle de la littérature d'ici. Quand cet homme passe dans les corridors, on murmure un gros mot : « V'là le sécularisé ». C'est assez pour alimenter toutes les imaginations de l'école. Nous sommes au début des années quarante. C'est la guerre, et Perrault va connaître la première grande influence intellectuelle de sa vie. Cet homme s'appelle François Hertel<sup>53</sup>. Il vient de laisser la communauté des jésuites. On a souvent parlé des autres à Pierre Perrault, de Corneille, de Racine et compagnie, François Hertel, lui, va lui parler de détraqués de la fiction canadienne-française. Ce sera *Originaux et détraqués*<sup>54</sup> de Louis Fréchette, un écrivain québécois du XIX<sup>e</sup> siècle qui, à sa façon, a très bien parlé de l'oralité.

Louis Fréchette est un avocat lettré. Il a commis des textes, dirions-nous aujourd'hui. Il n'en faut pas plus à Hertel pour en parler. Il choisit cette voix pour introduire la littérature québécoise aux jeunes collégiens. La voix des originaux et des détraqués. Voilà le drame. La littérature ne commence-t-elle pas là où finit la norme? Or, qu'est-ce qui est anormal dans nos villages? Les fous du village, par exemple. Ceux avec lesquels on ne s'ennuie pas. Les originaux et détraqués. Car ils sont matière à narration. Ils offrent un intérêt. On peut raconter sur eux. Fréchette le fait. Et voilà que François Hertel se met à lire « Grelot » dans une classe sulpicienne du Collège Grasset. Pierre Perrault, pour une fois, n'a plus dans la tête une patinoire. Un monde près de lui parle. Grelot a la parole. Chouinard, Dominique, Georges

---

<sup>53</sup> « J'ai connu là, en « Versification », François Hertel, jésuite sécularisé, pas encore défroqué, qui nous lisait *Originaux et détraqués*, à l'année longue comme pour se justifier et qui me donnait des bonnes notes en français parce que je comptais des buts au hockey. Je salue sa folie. Elle m'a peut-être révélé la mienne, plus discrète, plus concrète. » *Entrevue*, p. 13.

<sup>54</sup>Louis Fréchette, *Originaux et détraqués* [douze types québécois] Montréal, Beauchemin, 1943 [1892], 350 p.

Lévesque et combien d'autres personnages de Louis Fréchette aussi ? François Hertel initie ces jeunes étudiants du Collège Grasset à une réalité, certes marginale, mais à une réalité d'ici, de chez nous. Et ils écoutent tous. Pierre Perrault est captivé. Il découvre son sol littéraire. Des personnages de chez lui, des dialogues d'ici, qui ne sont pas froids malgré la neige. Et, surtout, à travers Fréchette et Hertel, il aborde le continent de l'oralité.

Le personnage de Chouinard est celui de la mémoire du geste et de l'intonation, celui de l'oralité, thème qui aura tant d'importance, plus tard, dans la vie de Pierre Perrault. Chouinard est facteur. Il fait le métier de transporter l'écriture, mais il ne reconnaît pas l'écriture. Il se rappelle des dimensions. « Chouinard, lui, ne s'en rapportait qu'à l'apparence extérieure de l'enveloppe, mais son coup d'oeil était infail-  
liblé<sup>55</sup>. » Il a l'intelligence des sens. S'il ne sait pas lire les écritures, à tout le moins il sait lire la vie. Place donc au vernaculaire :

— Quins, 'tit Pite, pour toi!

ou encore

— Tu as passé chez nous?

— Te cré!

ou encore

— Et chez nous?

— Chu vous? Soeur robe neuve neuve...Belle! belle<sup>56</sup>!

Il y a chez Fréchette une fascination comique pour le langage de Chouinard. Louis Fréchette accorde une importance particulière au « défaut d'articulation ou d'oreille qui lui faisait commettre toutes sortes de contrepèteries<sup>57</sup>. » Pierre Perrault écoute le récit de Fréchette.

---

<sup>55</sup> *Op. cit.*, p. 117.

<sup>56</sup> *Op. cit.*, p. 122.

<sup>57</sup> *Op. cit.*, p. 125.

Mais nulle part ailleurs que dans le Pater son talent de traducteur ne brillait avec autant d'éclat.

C'était un vrai tour de force.

*Qui es in coelis* devenait « qui est-ce qui sait lire [...] »

Et ainsi sans broncher jusqu'à *Sed libera nos a malo*, qui devenait, en passant par je ne sais quelle filière : « de Saint-Morissette à Saint-Malo<sup>58</sup>.

Pierre Perrault aime le côté déstabilisateur du langage de Chouinard. Et il repart chez lui avec le vieux facteur dans la tête, l'homme qui ne savait pas reconnaître les enveloppes à leur écriture mais à la forme, à la texture, à l'odeur de celui qui la lui avait remise. Déjà une scénographie se forme dans la tête du hockeyeur Perrault. Il y a maintenant un Chouinard sur la patinoire. Bientôt viendra le rejoindre Dominique. Ce sera le premier contact littéraire avec le fleuve Saint-Laurent.

Dans *Dominique* il est question d'un ex-voto construit par un naufragé italien de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, Gennaro, qui changea son nom en Guénard. Dominique est un détraqué. L'été, il travaille comme chaloupiier à Québec, à l'automne il reprend la route avec son étendard et ses sermons. Dominique, comme Chouinard, est un être de parole. Sa parole à lui, c'est la prédication. Il se fait prophète, il prêche, il prône, il parle, mais il dit tout de travers. Et sans retenue. Il connaît les secrets des familles et il les révèle sur la place publique :

Chrétiens petits et grands, prêtez l'oreille à mes paroles. Ceci est pour vous faire assavoir à tous et à chacun d'entre vous, afin que personne n'en ignore, que Michel Sauviatte dit la Galette, le voleur de poules, va être poursuivi la semaine prochaine pour avoir embrassé la femme à Libère Castonguay, derrière le hangar au père Laurent Chabot<sup>59</sup> !

Et Pierre Perrault de vivre enfin. Un collège qui ouvre ses fenêtres. Une classe de « Versification » qui offre des lettres vivantes comme il les aime. Il prend conscience du fleuve près duquel il a toujours habité sans le connaître. Il apprend de

---

<sup>58</sup> *Op. cit.*, p. 130-131.

<sup>59</sup> *Op. cit.*, p. 270-271.

nouveaux mots qui appartiennent au vocabulaire marin. Avec Fréchette, il lofe<sup>60</sup>, il bouline, il boëtter, bref, il emmagasine un vocabulaire. Hertel, par Fréchette interposé, l'initie à l'oralité :

[...] ce que la meilleure plume du monde ne saurait rendre, c'est l'accent, les intonations, l'emphase toute particulière avec lesquels ces paroles étaient prononcées<sup>61</sup>.

Louis Fréchette insiste sur la parole, sur l'intonation. Parlant de Chouinard, il dit : « Ses jurements n'étaient là que pour la sonorité de la phraséologie, pour la couleur<sup>62</sup> » :

Il avait vu des tempêtes, t'entends bien, écoute! là y'òus que la mer,  
mardi! changeait de place avec le ciel, torrieux!  
Des moussaillons qui grimpaient, nom d'un chien! dans les mâts, cré  
virgule! comme des maringouins, tas de sacres<sup>63</sup>!

François Hertel ouvrait les yeux de Pierre Perrault sur un paysage humain extraordinaire. Une culture d'ici. Des personnages québécois. C'était comme une cloche sonnante la fête, ou plutôt comme un grelot, le grelot du pauvre, le grelot de la langue vernaculaire, le grelot d'une géographie humaine, qui allait le conduire, un jour, vers d'autres originaux et détraqués, l'attraction de toute dramaturgie<sup>64</sup>.

Pierre Perrault ne deviendra studieux que malgré lui en classe de Philosophie. Il est alors étudiant externe et a deux bonnes heures de tramway par jour pour

<sup>60</sup> Lofer : faire venir le navire plus près du vent en se servant du gouvernail. Bouliner : prendre le vent de côté. Boëtter : faire un appât pour attirer le poisson.

<sup>61</sup> « — Cré baguette! l'eau z'est claire à ce matin...t'entends bien, écoute, mon ami!... ma foi de gueux, que c'est une vraie Philomène. On dirait, Shakespeare! que la mer va virer en cristal, potence!... » *Op. cit.*, p. 329.

<sup>62</sup> *Op. cit.*, p. 334.

<sup>63</sup> *Op. cit.*, p. 344.

<sup>64</sup> Il y a dans *Grelot* la métaphore de « Québec 1984 ». Le Blanchon parmi les voiles étrangères. Les voiles des plaisanciers. « La même population, au même moment, sans passion ni méchanceté, saluant par des acclamations enthousiastes un jeune étranger, beau, heureux, fêté, choyé, tout-puissant, et poursuivant de ses avanies un pauvre vieillard privé de raison, déshérité de tout, pliant sous le fardeau des tristesses de ce monde, — mourant de faim peut-être. » *Op. cit.*, p. 55.

fréquenter le Collège Sainte-Marie. Il descendra la rue Saint-Laurent du nord au sud. Il aura enfin le temps d'étudier. Il aura enfin de bonnes notes. Il s'instruira. Il se passionnera. Il découvrira aussi l'amour.

### CHAPITRE 3

## L'AMOUR

Le tramway, lieu de la mouvance, lieu de l'émotion, en tout cas lieu de passage. C'est dans un tramway et dans un autobus que Pierre Perrault devait rencontrer les deux grandes femmes qui sont à l'origine de ce qu'il est devenu. Sans ces rencontres il n'y aurait pas un Perrault aussi tenace et aussi passionné. Ces deux rencontres forment des mises au foyer dans sa vie.

Son premier amour, c'est dans le tramway de la rue Saint-Laurent qu'il le rencontre. En fait, il l'assoit sur ses genoux et le lit avec frénésie, d'Ahuntsic au Collège Sainte-Marie. Son premier amour, c'est l'héroïne d'un livre d'un genre très particulier. Une héroïne de biographie. Elle s'appelle Marie Curie. Il s'agit de *Madame Curie* écrite par Ève Curie, sa fille. Pierre Perrault m'a souvent parlé de ce livre<sup>65</sup>. Il y a trouvé un modèle de courage et de ténacité.

La vie de Marie Curie est une grande rencontre. Celle de la petite Mania, jeune fille polonaise de condition modeste qui deviendra, un jour, Prix Nobel de sciences. Sa *vie* est passionnante pour les qualités humaines qui y sont soulignées : intelligence, générosité, ténacité, grandeur d'âme, enthousiasme, acharnement, des qualités qu'une longue fréquentation de l'oeuvre perraldienne m'a permis de reconnaître aussi à son auteur. À première vue on pourrait se poser la question : « Mais comment une biographie peut-elle avoir autant d'importance dans la vie d'un garçon ? » Quand on referme la couverture de ce livre, on ne se pose plus la question. La vie de Marie

---

<sup>65</sup> « Stéphane-Albert, j'ai beaucoup travaillé dans ma vie. Toute la vérité et la valeur de l'oeuvre que j'ai construite se trouve là », me disait Perrault. Nous venions de parler de *Madame Curie*, du courage et du travail évoqués dans cette biographie. » S.-A. Boulais, *Le cinéma vécu de l'intérieur*, Hull, Les Éditions de Lorraine, 1988, p. 131.



Curie est un modèle de détermination et de courage, deux qualités essentielles pour réussir une vie. Il y a un beau parallèle à établir entre Marie Curie et Pierre Perrault.

La petite Mania Sklodowski vit entourée d'amour dans une famille d'intellectuels. La mère est directrice d'école, le père enseigne la physique. Elle est la cinquième d'une famille de cinq. Elle est très douée. Elle apprend à lire très jeune. Elle a beaucoup de facilité. La Pologne où elle naît, le 7 novembre 1867, est sous domination russe. Au reste, elle garde un souvenir affreux du directeur du Gymnase, « l'homme qui représente, dans les murs de ce lycée, le gouvernement du tsar<sup>66</sup>. »

Pierre Perrault est ému par le courage de la petite fille. L'enfance de Marie Curie est parsemée d'obstacles. L'enfant fait face au drame très jeune. Elle perd sa soeur aînée qu'elle aime beaucoup. Elle perd sa mère aussi. Son père est obligé de déménager. Il est rétrogradé. La famille devra prendre des pensionnaires. Des garçons. Seule note encourageante, la déconcertante facilité de Mania à l'école. Elle est plus jeune que toutes ses autres compagnes, mais c'est à elle que l'institutrice fait appel pour répondre à l'inspecteur.

Le texte de la biographe se lit comme un roman. On trouve dans le style d'Ève Curie une jeune personne intelligente qui sait dire avec clarté ses idées et exprimer ses sentiments. La place de l'anecdote dramatique joue un rôle stimulant dans ce livre, elle apporte le piment nécessaire à ce genre de récit fondé sur le vécu.

Ève Curie capte une vie. Nous circulons à travers les rues de Varsovie, nous nous promenons dans les carrioles, nous dansons, nous fêtons avec Mania. Et cela est d'autant plus entraînant que l'auteure nous dit que ce sera la seule récréation dans la vie de Marie Curie. La jeune fille travaillera dur. Elle sera gouvernante. Dans ses moments de loisirs, elle étudiera. Souvent elle écrit à son père, à ses soeurs, à ses

---

<sup>66</sup> « C'est un sort cruel, en l'année 1872, que d'être Polonais « sujet russe » et d'appartenir à cette vibrante intelligentsia dont les nerfs sont à vif, chez qui la révolte couve et qui, plus amèrement que toutes les autres classes de la société, souffre de la servitude qui lui est imposée. » Ève Curie, *Madame Curie*, Paris, Gallimard, 1938, [311 p.], p. 17.

amies. Les lettres sont surprenantes. Elle est passionnée. Elle a « le désir d'adorer quelque chose de très élevé, de très grand... »<sup>67</sup>. Il est question de pays.

Il y a un rêve commun à tous les jeunes gens : le rêve national. La volonté de servir la Pologne passe, dans leurs projets d'avenir, avant l'ambition personnelle, avant le mariage et l'amour<sup>68</sup>.

Chez Perrault aussi.

Il y a un beau parallèle à faire entre les conditions de vie des Québécois et celles des Polonais. Pierre Perrault développera un amour immense pour le Québec et les Québécois. Au reste, ses écrits du *Quartier Latin* en témoigneront. Mania a une boulimie de lecture. Elle dévore tout. Poésies, sciences, religions. Tout l'intéresse. Perrault aussi, nous le verrons.

Elle sera institutrice. Elle connaît une mauvaise expérience chez les B., une famille d'avocats. Puis le premier janvier 1886, elle part en train rejoindre la famille Szczuki qu'elle aimera jusqu'au jour où, éprise du fils de la famille, elle connaîtra l'humiliation d'être écartée à cause de son rang. Elle trouvera à enseigner aux fils et aux filles des servantes et des ouvriers. La biographe d'Ève Curie se surpasse dans la description de l'alphabétisation.

Mais dans la plupart des regards clairs apparaît un désir naïf et violent d'accomplir ces exploits fabuleux : lire, écrire<sup>69</sup>.

Marie Curie désirait enseigner aux pauvres, Pierre Perrault aura la volonté de faire surgir de l'oubli la langue vernaculaire des gens ordinaires. Mania aime son peuple, Perrault l'aimera plus que tout. Mania enseigne en polonais. Perrault le fera en québécois. Les deux jeunes personnes ont cette intelligence dans l'action, cette volonté d'accomplir quelque chose de grand, de mettre en oeuvre, de passer de la

---

<sup>67</sup> *Loc. cit.*

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 60

parole aux actes. Marie Curie nous apparaît tenace, et c'est, peut-être, la vertu première du génie. Cette façon qu'elle a de s'agripper à la vie en croyant en elle de toutes ses forces et, surtout, de toute son intelligence. Elle recherche constamment la lumière.

Il n'en faut pas plus à Pierre Perrault. Ce livre le bouleverse. Et l'homme qui, un jour, renversera les idoles cinématographiques en créant le cinéma vécu, garde au plus profond de son coeur la persévérance et l'enthousiasme de la petite Mania. Il fera comme elle. Il travaillera sans relâche.

Si j'empruntais la liberté et le lyrisme que Sartre manifeste dans son *Baudelaire*, j'écrirais à partir du seul mot « Mania », dans un élan proleptique, ce que ce nom, grâce à la biographie d'Ève Curie, ensemencera dans la vie de Pierre Perrault. Qui est Mania pour Perrault ? Quelle est la force de ce nom ? Lyriquement parlant, c'est l'énergie de son oeuvre à venir, le fleuve, les marsouins, les phoques, la morue, l'éperlan, un pays d'eau rempli d'îles, c'est le voyage au pays de la terre de Caïn, la descente d'un fleuve vers un aval où l'eau est vraie, où la détermination est présente, où le courage, la force de l'homme et sa parole tiennent tête à la nature. Mania, c'est le voyage, les trois voyages de Jacques Cartier, les chasseurs montagnais du *Pays de la terre sans arbre*, le coeur d'un pays de toundra, les milliers de paroles patiemment réunies, la reconnaissance d'une terre, la naissance d'une parole. Le premier grand chapitre de la vie intellectuelle de Pierre Perrault s'appelle Mania. Un nom à l'origine d'un nouveau monde, à l'origine de la rosée qui mouille vraiment les pieds. Mania, c'est Marie Curie, la grande savante et *Madame Curie*, une biographie bouleversante. Mania, c'est la première femme dans la vie de Pierre Perrault, l'autre sera une jeune fille de Charlevoix. La seule. Son grand amour. Elle aura sur lui une influence définitive.

Il ne la rencontrera pas dans un tramway mais dans un autobus, au retour d'un congrès de vie étudiante. Pierre a 22 ans, il est en faculté de droit à l'Université de

Montréal. Yolande Simard étudie en diététique. Pierre ne la fréquentera pas tout de suite. Il la courtisera. Il la trouve unique. Certes, le fait qu'elle soit étudiante à l'université revêtira une importance, mais c'est surtout le fait qu'elle soit une jolie fille de Baie-Saint-Paul en Charlevoix, où on a un merveilleux mot pour désigner la parole des gens du pays : la *chouenne*, qui sera déterminant. C'est la chouenne de Charlevoix qu'il rencontre à travers Yolande, un coup de foudre.

J'aurais aimé romancer cette rencontre mais je sais que je n'arriverais pas à rendre tout ce que cet amour représente pour Pierre Perrault. Nul mieux que l'amoureux sait parler d'amour. D'autant plus que, une trentaine d'années plus tard, il garde le même enthousiasme.

nous étions en droit, au *Quartier Latin*, en hockey, tous très occupés  
à venir au monde avant même de le connaître,  
au monde des livres et de la connaissance...  
et nous parlions comme il se doit, responsabilité civile, vente à tempérament, bail emphytéotique (quel mot affreux !)  
elle, elle parlait fleuve, fleurs et rivière des Vases !  
nous disputions de Camus, Malraux, Sartre ou même Breton  
elle, elle racontait l'oncle Joseph... elle s'émerveillait du moulin du ruisseau Michel et de son meunier et de sa manière et du vin de salsepareille et de la meunière et du cidre de pommettes gelées du meunier  
elle avait un ruisseau Michel à négocier avec l'univers  
nous n'avions que de lointaines écritures  
des littératures plutôt princières  
comment faire son nid dans Mallarmé quand on a passé son enfance les bottes pleines d'eau dans les mares à grenouilles missisquoises ?  
mais nous parlions inlassablement de droit romain ou de hockey car nous n'avions pas le moindre petit ruisseau Michel à lui offrir... car nous avions oublié toute notre enfance dans le sentier battu des écritures...<sup>70</sup>

Cette rencontre est déterminante. Il y a comme une convergence de toutes les forces perraldiennes. Yolande Simard apportera à Pierre Perrault un nouveau regard.

<sup>70</sup> Pierre Perrault, « L'éloge du superlatif : nouveau discours sur la parole », dans *Dialogue, cinéma canadien et québécois*, dirigé par Pierre Véronneau, Montréal, Cinémathèque québécoise, 1987, [173-200], p. 178-179.

Elle lui révélera la culture orale, qu'il soupçonne à peine parce que la seule connaissance qu'il a est celle que lui impose l'empire des lettres. Yolande Simard est plus qu'une muse, elle est un guide. Elle est un point charnière de la vie de Perrault. Pierre Perrault est séduit par la *chouenne* de la jeune femme. Il est conquis

devant ce fleuve, ces glaces, ces neiges en falaise, ces caps en corbeaux, en rets, en oies, en tourmentes, et surtout ces goélettes à l'échouage et à tous les quais de son enfance...

...

qu'elle jetait à nos pieds comme une immense peau de bête lumineuse à évaluer, à soupeser, à apprécier à sa juste valeur... comme un négociateur de royaume...

devant ces paroles de fleuve...

devant ce fleuve de paroles...

et c'est de ma mère que j'ai appris que j'habitais une ville

mais c'est d'elle que j'ai appris que j'avais un pays !

que mon pays avait un langage !

que ce langage était poésie !

et que cette poésie hasardeuse fréquentait le superlatif

depuis belle enfance

comme si de rien n'était...

comme si rien n'était trop beau pour dire

l'inédit d'un fleuve négligé des écritures<sup>71</sup>

« L'inédit d'un fleuve négligé des écritures », voilà une belle formule perraldienne qui renferme à sa façon la proposition dramatique : « De grandes choses peuvent-elles encore être dites à l'écart de l'histoire et à l'abri de l'éloquence<sup>72</sup> ? »

Une formule aussi qui contient son combat contre l'institution, c'est-à-dire contre l'Écriture avec un grand E, et suggère une mise en chantier du vernaculaire : la parole des gens du pays qu'il reste à recueillir.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 179-180.

<sup>72</sup> Pierre Perrault, *Discours sur la parole*. Voir Annexe, p. 410.

## CHAPITRE 4

### LES INTELLECTUELS

Mais revenons en 1947, alors que Pierre Perrault fréquente le Collège Sainte-Marie. Ce collège lui sera salutaire. Il s'y lie d'amitié avec Hubert Aquin, Louis-George Carrier et Marcel Dubé, trois individus qui marqueront plus tard la culture québécoise, le premier par ses romans, le deuxième par ses téléromans, le dernier par son théâtre. Avec eux et son frère Jacques, Perrault rédigea les *Cahiers d'Arlequin*, un petit journal étudiant imprimé sur feuilles huit et demi sur onze, dans la cave de la maison des Perrault à Ahunstsic. Pierre en est le principal animateur. Il signe le premier éditorial intitulé « Bonjour !<sup>73</sup> » Il y est question d'atteindre « un bel idéal de beauté, de justice et de vérité ». Pas moins que cela. Mais, dans ces *Cahiers* se manifeste, déjà, la façon particulière qu'il aura de se mesurer au réel plutôt que de l'imaginer.

L'inspiration c'est après la dure montée, face à face avec la terre abrupte... L'inspiration n'est qu'un refus à la facilité. Elle est plus belle si elle est mieux méritée<sup>74</sup>.

Dans cette expérience qui durera deux ans, il écrira sa première oeuvre dramatique, *Les Pierres en vrac*, une pièce allégorique où le personnage principal, un architecte, s'appelle Pierre.

*Les Pierres en vrac* place dans un premier tableau un architecte, Pierre, en plein chantier de construction : mais il est incapable d'agir parce qu'il rêve de perfection. Michel, le tailleur de vitraux, lui rappelle que le sculpteur, le peintre, le maçon, le serrurier et même celui qui fait des chansons ne peuvent rien faire si Pierre ne trace les plans de l'église « Afin qu'on n'entende pas une seule voix mais tout un peuple chanter. » Au

---

<sup>73</sup> « Bonjour! », dans *Cahiers d'Arlequin*, premier numéro, août 1947.

<sup>74</sup> « L'inspiration », dans *Cahiers d'Arlequin*, octobre 1947.

deuxième tableau, Pierre, qui a trouvé son idée directrice, jubile: son oeuvre se matérialise, il se mesure à l'obstacle et découvre qu'il est vraiment architecte. Il laisse ainsi sa trace dans le monde. Mais il reconnaît aussi le travail de tous les ouvriers, de tous les artistes qui ont contribué à l'oeuvre<sup>75</sup>.

Certes, cette oeuvre est des plus naïves, mais elle n'en demeure pas moins porteuse d'une conception de la collégialité qui dominera, plus tard, l'expérience cinématographique-scripturale de Pierre Perrault.

Pierre Perrault termine ses études au Collège Sainte-Marie en 1948. Il doit entrer à l'université. Il veut devenir agronome. Son père l'en dissuade. Son père est commerçant. Pierre s'inscrira aux Hautes Études Commerciales. Il abandonnera au bout de deux mois. Seuls les cours de droit aux HEC lui plaisent. Pierre préfère lire les résultats de hockey que de scruter les cotes de la bourse. Il aura d'ailleurs à ce sujet une escarmouche avec François-Albert Angers, professeur aux HEC. Il n'a pas perdu le goût de l'insolence. Il entrera en droit la session suivante.

Mais entre-temps, le 8 octobre 1948, il signe son premier article au *Quartier Latin*, le journal bihebdomadaire des étudiants de l'Université de Montréal. L'article s'intitule « Nadja II ». Il se veut une réponse au texte « Nadja » signé par Raymond-Marie Léger. Ce texte traite entre autres du suicide.

C'était Novembre avec, par terre, l'été qui rougissait. Avachi au garde-fou d'un pont, j'admirais sur l'eau la fiente débâcle vers la haute mer<sup>76</sup>.

Celui de Perrault lui répond par un pastiche moqueur et plein de vie.

C'était Novembre déjà, avec plein de couleurs d'herbes sèches et de frimas. L'eau déjà plus lourde et figée par le froid, coulait sous le pont. Je ne regardais pas fuir le courant qui passe mais le

<sup>75</sup> Jocelyne Tessier, « La poésie de Pierre Perrault », thèse de maîtrise présentée à la Faculté des arts de l'Université d'Ottawa, 1976, [xxiv-252 f.], f. 170-171.

<sup>76</sup> Raymond-Marie Léger, « Nadja », *Le Quartier Latin*, vol. 31, no 2, 8 octobre 1948, p. 3.

ciel immobile d'un soir lumineux renversait ses clartés d'ombres et d'étoiles. Et moi, inquiet étranger, j'étais là...<sup>77</sup>

Le ton est celui de l'humour tendre et de la naïveté philosophique. Un goût de noblesse. Une haute considération pour tout ce qui est la vie. Pour reprendre les catégories genettiennes, je dirais que nous sommes ici en présence d'un pastiche satirique ou plutôt simplement d'un pastiche en admettant, avec Genette, que le pastiche satirique présente un sujet vulgaire et un style noble. Or, ici, déjà le sujet de l'hypotexte<sup>78</sup> est vulgaire. Perrault le rend noble à sa manière. Il transforme le sujet vulgaire en sujet noble. C'est là la démarche d'un homme mu par une pensée épique et tragique. Il y a chez Perrault un goût de noblesse. Une haute considération pour tout ce qui est la vie. Il écrit :

C'est l'erreur de l'homme de mettre son idéal dans quelque chose qui manque. Il croit au grand amour mais il n'a pas compris sa petitesse. La vie n'est pas là; seul le suicide habite ce cercle fermé<sup>79</sup>.

La vie, voilà le combustible qui permettra à Pierre Perrault de poursuivre sans relâche sa quête de l'homme d'ici. Déjà le Perrault de la formule apparaît.

La liberté va contre la logique, écrit-il, ou plutôt elle habite au-dessus; jamais un syllogisme ne l'atteindra ; seul celui qui a le sens du mystère peut comprendre<sup>80</sup>.

Perrault disserte, discute, plaide. Par exemple, il écrit en réponse à Nadja qui lui demande : « Et quelle est donc l'attitude à prendre ? »

Donner pour servir, l'échange, le sacrifice; autant de mots qui ont deux aspects; celui des patenôtres antiques et l'autre, le vrai, celui de la vie. Seul celui qui a la vie peut comprendre ces mots,

<sup>77</sup> Pierre Perrault, « Nadja II », *Le Quartier Latin*, vol. 31, no 6, 22 octobre 1948, p. 2.

<sup>78</sup> Gérard Genette appelle *hypotexte* le texte original auquel réfère l'hypertexte.

<sup>79</sup> Pierre Perrault, « Nadja II », *Le Quartier Latin*, vol. 31, no 6, 22 octobre 1948, p. 2.

<sup>80</sup> *Loc. cit.*



qui transportent tout un passé pourvu qu'ils atteignent dans le présent la seule vérité qui les touche; celle de l'âme<sup>81</sup>.

Il termine son article en écrivant : « Ce soir-là, je choisis définitivement l'Enthousiasme.<sup>82</sup> » Son « Nadja II » n'est ni plus ni moins qu'un métatexte critique doublé d'un pastiche héroïco-tragique<sup>83</sup>.

Après trois articles, Pierre Perrault devient éditorialiste. Il recherche une écriture qui commande et non pas une qui subit. Un dramaturge qui flirterait avec le journalisme pourrait-il être autre chose qu'éditorialiste ? Entre le 22 octobre 1948 et le 19 décembre 1950, il publiera une quarantaine de textes<sup>84</sup>.

Pierre Perrault devient officiellement le directeur du *Quartier Latin*, le 18 février 1949, suite à la démission de l'ancienne équipe. Il s'affirme d'emblée par une attaque contre l'intellectualisme avec des mots chocs, qui traduisent une volonté de s'imposer.

Son premier éditorial s'intitule : « Sur l'intellectualisme »<sup>85</sup>. Il y critique la page littéraire. Elle est écrite, selon lui, par de jeunes vieux « qui tentent [...] de concilier avec leur vingt ans l'existentialisme poudreux de Sartre ou l'élégante fumisterie de Gide<sup>86</sup> ». Il propose un ton ferme. Sa charge est bruyante. D'aucuns le jugeraient réactionnaire.

Et c'est ainsi, à mon sens, que le *Quartier Latin* était trop intellectuel; soit l'oeuvre de dilettantes, futurs éminents professeurs et membres d'Académie, qui n'ont pas vécu avec leurs yeux, leurs mains et leurs pieds en pleine rue mais à travers les livres, qui ne soignent pas des maladies de malades

---

<sup>81</sup> *Loc. cit.*

<sup>82</sup> *Loc. cit.*

<sup>83</sup> Dans les catégories genettiennes, ce texte apparaîtrait comme un métatexte critique et un pastiche héroïco-tragique.

<sup>84</sup> La bibliographie en fournit la liste.

<sup>85</sup> Pierre Perrault, « Sur l'intellectualisme », *Le Quartier Latin*, vol. 31, no 31, 18 février 1949, p. 1.

<sup>86</sup> *Loc. cit.*

mais qui cultivent des cancers de laboratoire et pour comble ils empruntent leur virus à l'étranger<sup>87</sup>.

Il accuse les intellectuels de ne pas avoir de pensée en propre, de n'être que des paraphraseurs, de manquer d'originalité, de citer les grands intellectuels sans trop même comprendre leur citation. Cet éditorial est en quelque sorte une déclaration de principe et un credo. Le 18 février 1949, la conception « vériste »<sup>88</sup> et le parti pris nationaliste, qui le caractériseront plus tard, sont là.

Et cette page<sup>89</sup> doit emprunter sa substance à la vérité de notre propre vie. Il nous faut l'orgueil d'être tels que nous sommes : Canadiens sans plus, sans moins... et non pas des Français ou des Russes, ou des Zoulous<sup>90</sup>.

À l'appui de ses convictions, il cite des hommes de son pays. Il revendique Félix Leclerc et Alfred Desrochers. Il s'en sert pour attaquer les intellectuels.

[...] si on avait osé écrire une page sur Félix Leclerc, sur Alfred Desrochers, nous aurions vu sourire dédaigneusement les intellectuels auxquels on a reproché d'être trop intellectuels<sup>91</sup>.

L'ancienne équipe du *Quartier Latin* lui répondra par « Pour l'intellectualisme »<sup>92</sup>. L'article rédigé par Jean Préfontaine, en collaboration avec quelques sympathisants à la cause de l'ancienne équipe du *Quartier Latin* est bien écrit et, surtout, plein de ferveur, il a le mérite de souligner l'importance pour les jeunes intellectuels québécois d'échapper aux tenailles de l'autorité québécoise. Jean Préfontaine signale le besoin de se tourner vers ailleurs.

---

<sup>87</sup> *Loc. cit.*

<sup>88</sup> Je prends le mot dans le sens « documentaire ».

<sup>89</sup> Il s'agit de la page littéraire.

<sup>90</sup> *Loc. cit.*

<sup>91</sup> *Loc. cit.*

<sup>92</sup> Jean Préfontaine, « Pour l'intellectualisme », *Le Quartier Latin*, vol. 31, no 33, 25 février 1949, p. 4.

Parce que nous lisons un message de l'homme contemporain aussi bien dans Sartre, Nietzsche ou Marx que dans Claudel, Maritain ou Gabriel Marcel;  
 Parce que nous voulons être des hommes purement et simplement, avant que d'être des Canadiens-Français, des catholiques ou des étudiants;  
 Parce que nous voulons que notre pensée soit une pensée *libre* d'homme intelligent, avant que d'être une pensée de Canadien-Français, de catholique ou d'étudiant;  
 Parce que nous croyons que, comme étudiants, nous devons « vivre à travers les livres », cultiver les « cancers » et les « virus » de la littérature et des philosophies de notre époque avant de « vivre avec nos yeux, nos mains et nos pieds en pleine rue » comme peut le faire n'importe quel voyou<sup>93</sup>.

Voilà qui reprend sévèrement le propos de Perrault. On s'attaque à son idéologie catholique et nationaliste. Mais Perrault est stimulé. Il contre-attaque. Il claironne l'urgent besoin de se prendre en main. Il revendique un regard d'ici. Plutôt que de regarder à travers les yeux de Sartre et de Camus, il leur préfère Gratien Gélinas. Le 22 mars 1949, il écrit « *Tit-Coq* à l'université ». D'entrée de jeu, il évoque la filiation de cette pièce de théâtre avec des pièces fortes : *Cyrano* et *Marius*. On joue *Tit-Coq* pour la 150<sup>e</sup> fois, et c'est à l'Université. Perrault élève Gélinas au rang des Rostand et des Pagnol. Ce n'est pas peu dire. Une salutation. Un salut, même. On fête Gélinas. L'Université de Montréal lui remet un doctorat honorifique :

Et j'affirme que *Tit-Coq* était plus difficile à nommer docteur que *Cyrano* ou *Marius* académicien<sup>94</sup>.

Ce texte est un prétexte pour critiquer le milieu intellectuel québécois qui ne croit pas dans les auteurs d'ici.

[...] le préjugé de la littérature bien coiffée, mondaine et littéraire demeure plus vivace ici qu'en France même<sup>95</sup>.

<sup>93</sup> Jean Préfontaine, « Pour l'intellectualisme », *Le Quartier Latin*, vol. 31, no 33, 25 février 1949, p. 4.

<sup>94</sup> Pierre Perrault, « " Tit-Coq " à l'université », *Le Quartier Latin*, vol. 31, no 40, 22 mars 1949, p. 6.

<sup>95</sup> *Loc. cit.*

Son « *Tit-Coq* à l'université » est une véritable profession de foi.

Gratien Gélinas, docteur, nous a justement expliqué comment il prenait la bataille contre ce préjugé. Il s'agit pour lui, non pas de discourir, mais d'agir : et il a écrit *Tit-Coq*. Il s'agit pour lui de raconter la vie qui vit et non pas celle des livres. Il s'agit pour lui de prendre seulement la peine de regarder, car il y a de belles choses dans notre paroisse et non pas de croire que la seule finesse habite la paroisse voisine. Il s'agit pour lui tout simplement de faire vivre *Tit-Coq* et non pas Julot ou Mimile... et il a joué *Tit-Coq*<sup>96</sup>.

C'est un Perrault ardemment critique que celui du *Quartier Latin*, un jeune écrivain agressif, qui, tout en attaquant la culture impériale française, l'évoque avec ostentation<sup>97</sup>. Perrault terminera en faisant allusion au mouton que Panurge jette à la mer :

Et les carabins ont senti qu'il fallait appuyer cette volonté de vivre en dehors des archives et du sillage du mouton que Panurge jette à la mer et parce qu'il convient de vivre, ils ont applaudi *Tit-Coq*<sup>98</sup>.

Voilà une évocation intertextuelle. Panurge est ce personnage fourbe de Rabelais qui « a beaucoup appris — plus dans la vie d'ailleurs que dans les livres »<sup>99</sup>. Certes, Rabelais est Français, mais il a encore « de la glaise entre les orteils », dirait Perrault. Cette évocation surdétermine le thème perraldien de la vie comme paradigme triomphateur.

Le Perrault combattant est donc en place. Il fourbit ses armes. Pour la culture d'ici, contre la culture européenne. Une certaine culture européenne. Les écrivains qui n'ont pas *de glaise entre les orteils*. Perrault est contre l'intellectualisme, mais il n'est pas fondamentalement anti-intellectuel. Perrault est aussi un intellectuel, mais c'est un rebelle. Il y a de la bravade dans son propos. Il aime le duel. Il aime attaquer.

<sup>96</sup> *Loc. cit.*

<sup>97</sup> C'est l'un des paradoxes perraldiens que l'acharnement de Pierre Perrault à critiquer le « littéraire » tout en le pratiquant.

<sup>98</sup> *Loc. cit.*

<sup>99</sup> Jean Paris, *Dictionnaire des personnages*, Paris, Robert Laffont, [1960], 1984, [1060 p.]; p. 749.

Plus souvent qu'autrement d'une façon directe, parfois aussi par la bande, pour utiliser une expression qui convient très bien au hockeyeur qu'il est toujours. En fait, Pierre Perrault cumule les postes de directeur du *Quartier Latin* et de joueur de centre pour les Carabins, l'équipe de l'Université de Montréal<sup>100</sup>.

Dans le numéro du 9 décembre 1949, il en remet sur l'intellectualisme et l'Écriture en faisant paraître un texte intitulé « *L'étranger* d'Albert Camus ». C'est une critique en bonne et due forme du livre de Camus. Ici, la métatextualité<sup>101</sup> s'impose dès le départ. Perrault charge à fond contre l'existentialisme :

Je pense à cette phrase que disent les gens abrutis :  
« Je ne vis pas, j'existe. »

Pour Perrault, *L'Étranger* est ce livre « qui reconnaît l'homme coupable et qui refuse l'homme pécheur, soit un livre qui n'accorde à l'action humaine qu'une portée sans lendemain »<sup>102</sup>. L'existentialisme, selon lui, est une théorie. Il lui préfère l'action. Il faut être pratique.

Avant d'accepter les livres... il serait peut-être sage d'accepter de vivre, avant de vérifier l'envers pourquoi ne pas admirer l'endroit peut-être s'ensuivrait-il pour l'envers une autre couleur, une autre trame. J'imagine ayant cette attitude le jardinier qui apprendrait la couleur des fleurs dans le catalogue Perron. Pourtant je ne nie pas Camus, ni Sartre. Ils « existent » vraiment, monstrueusement. Mais je refuse à la jeunesse le droit de se faire un étendard de ce cancer, d'accepter comme chefs de file ces intellectuels assis qui inventent une existence « sans espoir » (même si, pour jouer du paradoxe, ils s'amuse à dire qu'« elle n'est pas nécessairement désespérée »)<sup>103</sup>.

Perrault a l'habitude de la contestation. Rappelons-nous ses nombreux renvois des collègues. Pierre Perrault est polémiste et même, par certains côtés, pamphlétaire

100 Il portait le chandail numéro 15.

101 La métatextualité, je le rappelle, est une « relation qui unit un texte à un autre dont il parle » Gérard Genette, *op. cit.*, p. 10.

102 Pierre Perrault, « " L'étranger " d'Albert Camus », *Le Quartier Latin*, vo. 32, no 20, 9 décembre 1949, p. 5.

103 *Loc. cit.*

lorsqu'il s'agit de commenter un autre texte. Il ne doute pas; il est certain. Tellement, du reste, qu'il se pose en juge du monde dans lequel il vit. Il est porteur d'une vérité qu'il se croit seul à porter et à défendre. Et il la défendra avec acharnement, persévérance, obstination, toujours au maximum de ses forces et de ses capacités. Comme tout écrivain, il cherche à ordonner le monde, à cette différence près que son argumentation à lui est imperméable à toute dialectique extérieure.

Son article « *L'Étranger* de Camus » est une charge de cavalerie donc. Se profile dans ce texte la lance du chevalier. La vie pour Perrault, c'est sérieux. Il l'empoigne et il la défend avec l'énergie de la survie. Voilà le Perrault combattant. Il est en lice. Il tournoie. Il aime tournoyer. Nous ne nous étonnerons pas de lire en filigrane dans son oeuvre de jeunesse cette figure du chevalier. Il admet que *l'Étranger* est un grand livre parce qu'il est vrai. Mais il dit aussi que Camus est malade. Il lui enfonce son épée jusqu'au coeur :

Je dis seulement que Camus lui-même souffre d'une grande maladie, que Camus cherche sans doute remède à sa maladie et qu'il ne faut pas être dupe au point de nier la suprématie de la santé.

Je songe aux vieilles filles et aux dames de Sainte-Anne, en mal de conversation, qui lisent des livres de médecine et s'inventent des malaises afin d'agrémenter leur cercle de couture et leur Existence<sup>104</sup>.

Perrault aménage une géographie textuelle qui libère un espace pour le tournoi. Pourtant, et c'est là le paradoxe perraldien, Perrault se rue sur les intellectuels, mais il les défend aussi. Il y a dans ses premiers écrits de jeunesse des notes contradictoires qui font que la lecture de ses éditoriaux ressemble à une scène de théâtre où l'on aurait dans le même personnage le protagoniste et l'antagoniste<sup>105</sup>. Il est vrai que

---

<sup>104</sup> *Loc. cit.*

<sup>105</sup> Pierre Perrault tantôt écrivant contre certains intellectuels, tantôt rendant hommage à d'autres crée en lui un espace de confrontation, une scène. Roland Barthes écrit : « [...] la «scène», qui est l'affrontement sans fin de deux codes différents, ne communiquant que par leurs emboîtements, l'ajustement de leurs limites (c'est : la double réplique, la stichomythie) ». *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 160.

Perrault est fébrile. Pendant la période de décembre 1949 à février 1950, il va rencontrer Yolande Simard et devenir amoureux d'elle. Aussi y a-t-il du panache dans son attitude. Cela pourrait peut-être expliquer, par exemple, l'article qu'il fait paraître le 14 février 1950 ? En effet, ce jour-là, il publie « La famine menace les rats de bibliothèques », un article qui livre les résultats d'une enquête bibliophilique qu'il a menée. Si l'ironie est toujours présente, cette fois, étrangement, elle est au service des intellectuels, pourrait-on dire. Perrault s'attaque au menu de la bibliothèque de l'Université de Montréal qui fait peu état des récentes publications littéraires. Il mène une enquête qui lui révèle la carence de livres d'auteurs dans cette docte enceinte.

Nous sommes en février 1950. Duplessis est au pouvoir. Les curés règnent sur les bibliothèques québécoises.

De célèbres morts n'ont pas encore l'honneur de figurer sur nos catalogues. J'énumère, pour l'édification de votre âme et pour vous permettre de savourer quelques mauvaises pensées, les résultats les plus intéressants de cette enquête minuscule. Aux noms de Bernard Shaw, Camus, Apollinaire (je m'excuse de citer cet auteur des chansons de Poulenc), S. de Beauvoir, Gogol et Cocteau, l'enquêteur n'a rien trouvé<sup>106</sup>.

L'énumération des carences bibliographiques est surprenante. Indique-t-elle les goûts de Pierre Perrault ? Constitue-t-elle une liste de ses préoccupations de lecture à cette époque ? J'en doute. En revanche, je ne suis pas étonné de retrouver au nombre des auteurs sur lesquels il enquête les noms de Saint-Exupéry et de Péguy, deux écrivains pour lesquels il a de l'admiration.

Saint-Exupéry, étant sans doute considéré comme un auteur médiocre, n'a droit qu'à deux titres : *Terre des Hommes* et *Vol de Nuit*. [...]  
De Péguy, l'enquêteur put trouver après bien des recherches et après des jours de travail, cinq titres de ses meilleurs ouvrages : *Les plus beaux textes*, *La France*, *Prières*, *Souvenirs*, *Les Saints*

---

<sup>106</sup> Pierre Perrault, « La famine menace les rats de bibliothèques », *Le Quartier Latin*, vo. 32, no 30, 14 février 1950, p. 1.

*Innocents*, ce qui fait quatre plaquettes souvent minuscules et une seule oeuvre d'importance<sup>107</sup>.

Toutefois, ce qui est encore plus révélateur, ce sont les titres qui manquent à l'appel. Ainsi nous apprenons que Perrault s'intéresse à *L'Offrande lyrique* de Tagore, aux romans et aux pièces de Sartre, aux oeuvres de Claudel qui

comme il se doit dans une Université catholique, reçoit une plus large hospitalité. Mais encore là, l'enquêteur cherche en vain par tous les moyens permis, de trouver *Tête d'or*, oeuvre de jeunesse, *Partage de midi*, dangereux pour les bien-pensants, *Le Pain dur*, *Le Père humilié*...etc.<sup>108</sup>

Les préférences de Perrault sont aussi marquées par l'exubérance. Ainsi parle-t-il de Gide avec un accès de surprise :

Pour ce qui est de Gide, l'enquêteur fut ébloui de trouver : *Les Nourritures Terrestres*, *Pages de Journal*, *La porte étroite*, l'énorme *Symphonie pastorale*, et un éblouissant et célèbre *Retour de l'U.R.S.S.* Le prisonnier de la tour<sup>109</sup> serait-il un disciple du mauvais maître?

Humour et ironie se mélangent. Allusion à l'homosexualité de Gide. Perrault termine sur une note digne de l'ironie voltairienne en écrivant :

L'enquêteur n'a pas encore vérifié si *Jules Verne* était conservé à la bibliothèque et il n'a pas osé chercher la fiche *Voltaire*; nous l'approuvons.

C'est là un aspect paradoxal de Pierre Perrault. Il refuse « l'Écriture », mais il la revendique en même temps<sup>110</sup>. Il fallait insister sur cette enquête bibliographique, elle est révélatrice de ses préoccupations. Toutefois, s'il faut chercher une raison plus

---

<sup>107</sup> *Loc. cit.*

<sup>108</sup> *Loc. cit.*

<sup>109</sup> Bibliothécaire de l'Université de Montréal.

<sup>110</sup> En cela, il appartient à l'élite québécoise qui l'a formé. Cette élite attachée aux « modèles européens du beau, du bien et du vrai ». Gérard Bouchard, « Une nation, deux cultures », dans *La construction d'une culture*, Québec, P.U.L., 1993, [445 p.], p. 13.



profonde à cet article, il faut se tourner vers une autre scène où Perrault mène un autre combat : celui contre les autorités de l'université. Au reste, son article « La famine menace les rats de bibliothèques » vient à point nommé comme la charge d'un duelliste qui a pour arme l'ironie. Car Perrault avait reçu peu de temps avant une lettre de Mgr Olivier Maurault, le recteur de l'Université de Montréal. En effet, le 30 janvier 1950, le prélat lui fait parvenir cette lettre :

Mon cher ami,

Il avait été entendu, le matin du lundi 16 janvier, entre vous et moi, en présence de MM. Paulette et Brière, que tout article destiné au *Quartier Latin* et traitant de questions religieuses ou morales me serait soumis avant publication.

L'article intitulé « Carrefour '50 », paru dans le dernier numéro du *Quartier Latin*, aurait dû m'être apporté. Avec l'auteur, je l'aurais modifié, afin de lui donner une tournure acceptable.

La suspicion jetée sur les intellectuels catholiques parce qu'ils sont catholiques est injuste, et dénote un esprit qui doit disparaître du *Quartier Latin* à tout prix.

Injuste également et insultant l'adverbe *bêtement*, accolé au catholicisme du Québec. Non seulement un tel jugement est inconsidéré, mais, recueilli par un journal hostile et monté en épingle, il peut mettre l'université dans une situation ridicule et nuire à sa réputation.

Ce nouvel incident désagréable m'oblige à vous répéter les consignes que je vous ai données, lors de notre dernière entrevue : défense d'attaquer les Administrateurs de l'Université, défense de publier aucun article touchant à la religion et à la morale, avant de l'avoir soumis au Recteur.

Si votre équipe ne veut pas accepter ces consignes, elle n'a qu'à se démettre.

Avec mes regrets,

Le Recteur

Olivier Maurault P. D. C.M.G.

Cette semonce ébranle Perrault, mais il persévère. Cela lui fait faire un pas de plus vers la liberté.

Le trois mars, un an après la première escarmouche avec les intellectuels de l'ancienne équipe du *Quartier Latin*, Perrault revient à la charge avec « La Faculté des lettres, les idées et les mots », un texte qui prend la forme du reproche. Il accuse

les étudiants de « Lettres » de ne pas s'intéresser au *Quartier Latin*. Selon lui, ils devraient écrire davantage et faire profiter tous les étudiants de leur savoir-faire littéraire.

Soyons justes : nous avons eu de temps à autre une collaboration des Lettres. C'était parfois très bien, la plupart du temps correctement écrit. Mais comme toujours c'était peu profond ! Les mots y étaient, mais les idées fortes et personnelles faisaient défaut. Est-ce là le résultat du contact exclusif de la littérature [...] qui fait désespérer de rien produire soi-même<sup>111</sup>?

Il charge à nouveau. Il est non seulement ironique, il est aussi caustique. J'ai dit plus haut comment l'ironie est une figure familière à Perrault. La charge est également un genre qu'il utilise bien. Il va de soi que le chevalier Perrault se double, à l'occasion, d'un cavalier. Ici, il charge à fond. Selon lui, les étudiants de « Lettres » manquent à la fois d'idées et d'imagination. La Faculté des lettres ne forme que des professeurs. Et pourtant, suggère-t-il, le *Quartier Latin* aurait besoin de critiques littéraires. À son avis, ce sont les étudiants de droit qui ont donné leurs meilleurs penseurs au journal.

Est-ce à dire que la profession ne nuit pas au travail intellectuel (qu'on peut aussi appeler, mais moins justement, le travail littéraire) mais le favorise, en créant l'appétit, et que d'autre part le travail intellectuel pris comme profession décourage de la production celui qui s'en est repu tout le jour ! L'expérience actuelle porte à le penser<sup>112</sup>.

Pierre Perrault a le don de ne pas se faire apprécier. À cause de l'ironie. L'ironie qu'il aura princière et chevaleresque. Parfois il regarde de haut. Mieux, il a un point de vue sur tout. Par exemple, le sept mars, il publie le « Récit d'un voyageur », dans lequel il est incisif. On lui demande de donner son point de vue

---

<sup>111</sup> Pierre Perrault, « La Faculté des lettres, les idées et les mots », *Le Quartier Latin*, vo. 32, no 35, 3 mars 1950, p. 1.

<sup>112</sup> *Loc. cit.*

artistique sur un voyage qu'il a fait en Europe, à Bréda. Perrault trouve la demande imprécise. Mais il donne une réponse quand même. Une réponse où il se décrit comme un personnage. Son *je* devient *il*. Le sens de la formule vient à sa rescousse.

Parlant des musées, il écrit :

Le musée d'art moderne, en particulier, l'intrigue. Sans discuter de la valeur des pièces, il se demande leur usage. Il admet très bien le Louvre comme un grenier où sont accumulés tous les vieux souvenirs. Mais, si le présent s'accroche déjà dans les musées, faut-il en conclure que les oeuvres d'art n'ont pas d'autres usages<sup>113</sup>.

« Si le présent s'accroche déjà dans les musées » ! L'énoncé est *bref et péremptoire*. Perrault est un homme d'action et non de contemplation. L'art doit être vivant. Il doit servir à quelque chose.

Perrault utilise le « il » pour parler de lui. Il va dans la vieille ville de Bruges, « une des plus authentiques merveilles », écrit-il. Du reste, il a cette jolie formule pour la décrire : « Une ville perdue dans le présent<sup>114</sup> ». Puis, c'est l'Allemagne de la Rhénanie et celle de Cologne. Là, il réfléchit sur l'art gothique, particulièrement sur l'anonymat des travailleurs de la cathédrale, la plus belle d'Europe, selon lui. Il part pour la Bretagne et la Normandie. Il s'enthousiasme devant le Mont Saint-Michel, « ce rocher que la main de l'homme a terminé en flèche »<sup>115</sup>. Pierre Perrault rédigea, en collaboration avec Yolande Simard, « Deux séminars en Europe ». Le texte paraît le 19 décembre 1950. Titre des séminars : « L'individu dans la société » et « La crise au sein de l'Europe occidentale ». Perrault, juge, s'y manifeste :

Demeure une chose certaine : en présence de sujets extrêmement difficiles, s'affrontaient des adversaires très souvent in-

---

<sup>113</sup> Pierre Perrault, « Récit d'un voyageur », *Le Quartier Latin*, vo. 32, no 36, 7 mars 1950, p. 1 et 4.

<sup>114</sup> *Op. cit.*, p. 4.

<sup>115</sup> *Loc. cit.*

compétents et toujours sans préparation, qui affichaient une invulnérable intransigeance, enfant naturel de l'incompétence<sup>116</sup>.

Pierre Perrault en aura parcouru du chemin depuis son premier texte écrit dans le *Quartier Latin* du 8 octobre 1948, où il répondait au « Nadja » de Léger par un pastiche moqueur et plein de vie. Son expérience d'éditorialiste lui aura permis de pratiquer l'ironie aux dépens des intellectuels. Somme toute, le cycle du *Quartier Latin* révèle beaucoup de choses sur les influences perraldiennes. On pourrait classer les auteurs qu'il évoque en quatre catégories : les écrivains du réel que sont Rabelais, Péguy, Desrochers, Gélinas et Pagnol; les écrivains de l'âme que sont Saint-Exupéry et Claudel; les fumistes Sartre, Camus et Gide; les habiles Cyrano Savinien de Bergerac et Edmond Rostand.

Son passage au *Quartier Latin* est très révélateur de sa démarche intellectuelle dans la mesure où son journalisme met en relief son réseau d'influences et permet de voir l'évolution de sa pensée. Car il ne s'agit pas d'un journalisme épisodique. Le *Quartier Latin* publiait deux numéros par semaine. Pierre Perrault est Montréalais. Il veut secouer l'aliénation des intellectuels qui ne jurent que par la France métropolitaine dispensatrice d'un savoir dont il ne faut surtout pas « contester » les tenants et les aboutissants. Perrault est jeune et croit en la littérature d'ici. Il aime les écrivains québécois qui exaltent la vie. Ses héros littéraires sont Leclerc, Desrochers, Gélinas.

Ce qui ressort de son combat au *Quartier Latin*, c'est l'image de la vie contre l'intellectualisme, cet intellectualisme qui prendra, nous le verrons, différentes formes

---

<sup>116</sup> « La paix naît d'un labeur profond, énergique, puissant et dès qu'il s'arrête, elle s'arrête aussi. On ne comprend rien à la paix si on ne la conçoit comme le chef-d'oeuvre de l'art politique... » Il cite également Nehru, le premier ministre de l'Inde, qui reprend le propos de Maurras. C'est le Perrault philosophe que révèle ce texte. Voilà, brièvement résumé, le contenu de cet article où affleurent à certains moments des pensées dignes de Confucius : « Devenir plus grand que soi-même est une ambition légitime, mais pour augmenter, croire qu'il faille dépasser les autres, voilà une ambition coupable et voilà ce qu'invente l'idée du monopole. Il ne faut pas monopoliser la paix ni la raison, ce qui est une politique de vieillard. » Pierre Perrault, « Deux séminars en Europe », en collaboration avec Yolande Simard, *Le Quartier Latin*, vol. 33, no 23, 19 décembre 1950, p. 2-3

dans sa vie, dont la plus virulente se trouve résumée par les mots « Écriture impériale » ou tout simplement « Écriture » avec un grand E. Voilà l'ennemie de Perrault. Pourtant, il utilise, lui aussi, l'écriture. Perrault écrit. Perrault est de plus en plus écrivain. Mais un écrivain très marginal. Un subversif. Il n'est pas loin le temps où il mettra les forces de l'écriture au profit de la parole.

Mais revenons à la vie d'abord, sa fontaine de jouvence. Pierre Perrault fréquentera assidûment Yolande Simard pendant l'année 1950. Au mois de mai de cette même année, Yolande l'invitera chez elle à Baie-Saint-Paul. Court séjour où il rencontrera pour la première fois Alexis Tremblay, le futur grand personnage de *Pour la suite du monde*, au magasin général des Simard. Il fallait qu'il aille prendre la traverse de l'île aux Coudres. Pierre le reconduit dans une Chrysler. « Comment j'vous dois ? », lui demande Alexis. « Rien ! » répond Pierre. Alors Alexis lui dit : « Peut-être qu'un jour je pourrais vous rendre service. »

En mars 1951, Pierre Perrault fait sa grande demande. En juin, il est renvoyé de l'université<sup>117</sup>. Le 3 octobre 1951, le prêtre Jean-Baptiste Boivin célèbre le mariage de Pierre Perrault et Yolande Simard. Le soir même, le jeune couple s'embarque pour la France sur le *Scynthia*, un bateau de la compagnie Cunard. Là-bas, il habitera à Paris, pendant un an, le 2 boulevard Saint-Martin près de la Place de la République. Pour payer ses études en droit international, Pierre jouera au hockey pour le club Olympique Billancourt et pour l'équipe de Paris. Il agira aussi à titre d'entraîneur de l'équipe de France. Les Perrault reviennent au Québec en 1952. Leur fille Geneviève naîtra le 13 juillet à La Malbaie. Pierre terminera ses études de droit à l'Université de Montréal, puis, en 1953, il ira à l'Université de Toronto étudier le droit international.

---

<sup>117</sup> Pierre Perrault me confiera à ce sujet, le 13 septembre 1993, lors d'une entrevue chez lui : « J'avais accusé les politiciens. Duplessis avait contacté le nonce apostolique Antognoli. Le recteur Maurault impose la censure à partir de là. »

## CHAPITRE 5

### LE DROIT

Le 6 juin 1953, c'est un grand jour pour Pierre Perrault. Il règle ses comptes avec la Faculté de droit en publiant, en collaboration avec Marc Brière<sup>118</sup>, dans le journal *L'Autorité* dirigé par Michel Roy, un article intitulé « La Faculté de Droit ne s'intéresse pas au Droit »<sup>119</sup>. « Le parchemin est-il un chèque sans provision? », écrivent-ils. Ils dénoncent l'absence totale d'un climat intellectuel. Pour eux la Faculté est le « refuge des médiocres ».

La Faculté de Droit, malgré la bonne volonté évidente et même la valeur de certains professeurs, ne parvient pas à s'intéresser au Droit. Sauf quelques efforts de synthèse et quelques originalités perdues, les autres cours se contentent laborieusement de réciter la loi <sup>120</sup>.

Pierre Perrault en veut à un enseignement légaliste, c'est-à-dire un enseignement qui ne dépasse pas l'esprit de la jurisprudence, qui ne remet pas en question les fondements théoriques du droit. Il reproche à la Faculté de ne pas enseigner Platon, Aristote, Saint Augustin, etc. Tout au plus s'aligne-t-elle sur le Barreau.

Les professeurs de droit n'endossent pas toujours publiquement ce qu'ils professent *ex cathedra*. Perrault débusque le contradictoire. Il s'attaque à la censure, celle de la revue *Themis*, par exemple, qui, selon lui, « est malheureusement dupe

---

<sup>118</sup> Aujourd'hui juge au tribunal du travail du Québec.

<sup>119</sup> Pierre Perrault, « La faculté de Droit ne s'intéresse pas au Droit », en collaboration avec Marc Brière, *L'Autorité*, 38<sup>e</sup> année, no 46, 6 juin 1953, p. 1. Pierre Perrault me signale que cet article avait été préalablement refusé par Marc Lalonde alors responsable de la revue de la faculté de droit.

<sup>120</sup> *Loc. cit.*

d'une censure bienveillante à la médiocrité ». On a là l'écho de ce qui s'est passé au *Quartier Latin*.

L'article est une véritable charge contre la pédagogie universitaire. Perrault et Brière attaquent l'infantilisme de la pédagogie à la Faculté :

Pourquoi cette formule ennuyeuse des cours dictés qui apparaît la moins intelligente possible ? Évidemment, elle a l'avantage d'éliminer les questions et les objections, de fournir au professeur l'occasion de répéter chaque année un cours inédit<sup>121</sup>.

Pierre Perrault excelle dans l'art de provoquer avec un seul mot. Il a ce sens du poids du mot qui fera de lui un redoutable essayiste et un dramaturge fort. Il charge les mots comme un dynamiteur. Il fait éclater les idées reçues.

Il est aussi frondeur, car en 1954, il pose sa candidature à un poste de professeur à la Faculté de droit. Le doyen de la faculté, le juge Bissonnette, le recommande. Le Recteur pense autrement. On se souvient de son article vitriolique publié l'année précédente.

Pierre Perrault aime aller en dessous des choses. Il aime voir ce qui est à l'origine. C'est un archéologue. Il cherche des traces. Il cherche la fondation. Ici, c'est le droit qu'il questionne en même temps que la pédagogie. Du reste, il fera une très belle réflexion sur le droit dans son entrevue accordée à Simone Suchet :

Le droit est en soi un refus du changement. Le droit par essence reste sur ses positions. Et pourtant Dieu sait que le monde est mouvant. La loi ne suffit pas à juger de la vie. La justice et le bon droit ne sont pas toujours du côté de la loi. Et de sa lettre<sup>122</sup>.

Pas étonnant qu'il s'attaque au diplôme dont il évalue le poids en ces termes :

---

<sup>121</sup> *Loc. cit.*

<sup>122</sup> *Entrevue*, p. 31.

[...] il ressemble à un chèque sans provision. Son style cabalistique, ses lettres gothiques, ses mots latins lui donnent l'aspect d'un vieux grimoire précieux. En vérité, il s'agit de la plus formidable imposture jamais réussie<sup>123</sup>.

Pierre Perrault pratiquera le droit avec les avocats Tansey, De Grandpré et De Grandpré. Mais il est déçu par le droit. Au reste, il gardera un souvenir amer de ces études. Trente ans plus tard, il écrit dans son entrevue autobiographique :

Le droit n'est pas une discipline universitaire très exigeante. D'ailleurs à cette époque (et j'ai de bonnes raisons de croire que rien n'est changé depuis) cette prétendue Faculté se contentait d'instruire des étudiants sans ambition universitaire dans la pure et simple pratique d'un métier, une simple école de plomberie qui ne demandait que fort peu d'efforts intellectuels et nous laissait des tonnes de loisir<sup>124</sup>.

Mais il reconnaît qu'il n'a pas été un étudiant assidu. Il a pris du temps à faire son droit parce qu'il faisait beaucoup de choses à la fois. Il dirigeait un journal qui paraissait deux fois par semaine et jouait plus que jamais au hockey pour les Carabins de l'Université de Montréal. « Il me restait à peine assez de temps pour assister chaque matin au cours de Maximilien Caron<sup>125</sup>. »

Il va quand même travailler comme avocat et prendre, chaque matin, l'ascenseur de l'Insurance Exchange Building, rue Saint-Jacques, « pour [se] retrouver assis derrière un bureau [...], salué par une secrétaire qui me demandait du travail »<sup>126</sup>, écrira-t-il.

Mais Pierre Perrault ne se voit pas déguisé « avec un jabot blanc comme les frères de l'Instruction Chrétienne »<sup>127</sup>. Il refuse cette mascarade. Il déteste cette comédie. Le dramaturge qui monte en lui n'a pas de penchant pour le comique. Pour

---

<sup>123</sup> *Loc. cit.*

<sup>124</sup> *Entrevue*, p. 24.

<sup>125</sup> *Entrevue*, p. 25.

<sup>126</sup> *Entrevue*, p. 29.

<sup>127</sup> *Entrevue*, p. 29.



Pierre Perrault, la vie est une scène, et « la scène, lieu du conflit, est toujours un champ de bataille »<sup>128</sup>. Car depuis son premier article au *Quartier Latin*, en 1948, il n'a cessé de critiquer et de lutter. La lutte n'est-elle pas un élément majeur de toute dramaturgie ? Perrault est comme un personnage de théâtre, une force en mouvement qui croise sur sa route « une force antagoniste »<sup>129</sup>. Son opposition aux intellectuels de l'université et au recteur en témoigne. Il refusera bientôt le droit parce que le droit, selon lui, « se croit invulnérable », il « n'aime pas qu'on le mette en cause »<sup>130</sup>.

Au reste, quand il quittera la profession, ce sera, dira-t-il ironiquement « pour fuir la neige noire et la tuberculose des pigeons sales »<sup>131</sup>. De la rue Saint-Jacques, sans doute.

Le droit, pour lui, est mortifère. Or il recherche quelque chose de vivifiant comme cette vie de Charlevoix que Yolande Simard lui a fait découvrir.

Dorénavant, il mettra la vie de son bord. Elle l'appuiera intellectuellement. Elle constituera son argumentation première. C'est la force qui l'inspirera. Même aujourd'hui, à 70 ans, elle l'inspire toujours. Il mène le même combat. Il pose des questions à la vie. Il exige des réponses. Mais poser des questions à la vie, ce n'est pas l'orienter dans une seule direction. Il en veut aux réponses toutes faites que nous donne « l'Écriture », c'est-à-dire les écritures institutionnelles. « L'Écriture » ne peut que se flatter elle-même. Elle fabrique tout pour qu'on la serve. Y a-t-il un autre savoir possible ? Dans un certain sens il se pose déjà la question que Michel Serres posera plusieurs années plus tard : « Peut-on imaginer que la littérature soit réserve de

---

<sup>128</sup> Marie-Claude Hubert, *Le théâtre*, Paris, Armand Colin, 1988, [187p.], p. 14.

<sup>129</sup> « Chaque personnage de théâtre pourrait reprendre à son compte les paroles d'Hernani : « Je suis une force qui va. » Cette force rencontre toujours sur son chemin une force antagoniste, si bien que le conflit se durcit, selon une logique interne, jusqu'à un *moment de paroxysme*, traditionnellement appelé le *noeud* de la pièce. » Marie-Claude Hubert, *op. cit.*, p. 15.

<sup>130</sup> *Entrevue*, p. 30.

<sup>131</sup> *Entrevue*, p. 35.

science et non son exclusion? »<sup>132</sup> Perrault est déjà placé devant son passage du Nord-Ouest.

Pour Perrault, l'homme doit composer avec l'inconnu. Perrault rejette le connu maquillé, bichonné, vendu par les marchands. Seuls les explorateurs travaillent avec cet inconnu. L'inconnu, c'est la vie; c'est ce qui empêche de mourir, ce qui donne du piment à la fête.

Un événement très particulier, qui a rapport au droit, le propulsera, le mot n'est pas trop fort, dans le monde qu'il marquera d'une manière indélébile.

Une jeune fille s'est brisé une jambe en cueillant des pommes. On confie le cas à l'avocat Perrault. Mais ceci n'est qu'accessoire. C'est ce qui va suivre qui est important. Pour instruire son dossier, Pierre Perrault se rend chez un pommiculteur de Fréliburg, Maurice Dufresne, le frère de l'écrivain Guy Dufresne, l'auteur de la série télévisée *Cap-aux-sorciers*. Cette rencontre le marque. Pierre Perrault se lie d'amitié avec celui-ci. Il l'amène au pays de Charlevoix où Guy Dufresne trouvera matière à inspiration. Ce dernier suggère le nom de Pierre Perrault comme scripteur à Guy Maufette au moment où Maufette quitte la série radiophonique *Au bord de la rivière*<sup>133</sup>, une émission hebdomadaire réalisée par Jacques Bertrand. Nous sommes en octobre 1955. Une date importante dans l'histoire perraldienne. Ce voyage en Charlevoix revêtira une signification capitale.

---

<sup>132</sup> Michel Serres, *Le passage du nord-ouest*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, [197 p.], p. 17.

<sup>133</sup> *Au bord de la rivière* (d'octobre 1955 à février 1956). Émission hebdomadaire de Radio-Canada. Réalisation de Jacques Bertrand; lecture de Raymond Charette; interprétation d'Hélène Baillargeon, Monique Chailler et Jacques Labrecque; orchestre de Hector Gratton. Y. Lacroix., *Poète de la parole, Pierre Perrault*, Montréal, Université de Montréal, 1972, 193 p.

## CHAPITRE 6

### LES POÈTES

De l'automne 1955 au printemps 1956, il écrira des scripts pour l'émission hebdomadaire *Au bord de la rivière*, réalisée par Jacques Bertrand et produite par la radio de Radio-Canada. Raymond Charette lit ses textes entrecoupés de chansons interprétées par Hélène Baillargeon, Monique Chailier et Jacques Labrecque.

Dans ces émissions le travail du scripteur consistait à créer un contexte à une suite de chansons ou de pièces musicales établie plus ou moins arbitrairement par le réalisateur<sup>134</sup>.

Ce sera le début d'une aventure avec la chanson, cette parole transportée par la voix. Ce sera le début d'une écriture destinée à n'être lue que par des interprètes. Une écriture qui a besoin du support de la voix. Une écriture conçue comme une performance.

Pierre Perrault fait flèche de tout bois. La plupart des manuscrits ne sont pas datés, hélas<sup>135</sup>. Trente-cinq émissions où les goûts de l'auteur se manifestent. Une rencontre avec des poètes, des personnages, des lieux, des fleuves, la nature et le sacré. Une sorte de propédeutique scripturaire. Je devrais plutôt dire un passage

---

<sup>134</sup> Yves Lacroix, *op. cit.*, p. 59.

<sup>135</sup> Le chercheur Yves Lacroix écrit : « Radio-Canada ne conserve pas systématiquement les scripts qui servent aux émissions, encore moins les bandes magnétiques ! (Le lendemain de sa mise en onde, l'enregistrement de la première émission de *Gens de mon pays*, réalisée avec Diane Giguère et Pierre Perrault, était détruite.) Pour leur part, les réalisateurs sont chargés de produire souvent une émission par jour pendant des années; il arrive toujours un moment où ils se débarrassent de cette paperasse encombrante. Il reste au chercheur les manuscrits personnels du scripteur, et ces textes ne correspondent pas forcément à l'enregistrement qui en fut fait : le réalisateur a dû souvent en sacrifier des parties pour respecter l'horaire. Sauf exception — quand la bande magnétique existe encore — les textes radiophoniques utilisés sont ceux que j'ai trouvés manuscrits chez l'auteur. Ont été sauvés de la destruction onze bandes de la série *Au pays de Neufve-France* (1956 et 1957), les trente-neuf bandes de la deuxième série *Chroniques de terre et de mer*, celle de 1963 consacrée à l'Ile-aux-coudres, et les trente-neuf bandes de la série *J'habite une ville*. Des copies de ces enregistrements ont été déposées au Centre audio-visuel de l'Université de Montréal et peuvent être consultées aisément. » *Op. cit.*, p. 8.

nécessaire, une catharsis pour son écriture. Un Perrault éclectique. Perrault gagne sa vie<sup>136</sup>. Il fait appel à ses acquis, à ses connaissances. Mais s'il faut chercher un thème, celui de *l'origine* y apparaît. Ce sera, du reste, l'un des thèmes majeurs de son oeuvre.

Perrault est particulièrement fasciné par les poètes et les chroniqueurs. Ainsi consacre-t-il des textes au noble chansonnier Thibaut IV, comte de Champagne et de Brie, à Joinville, chroniqueur et ami de saint Louis, à Charles d'Orléans, *escholier de mélancolie*, à Clément Marot, *poète de Cour et de Basoche*, aimé par François 1<sup>er</sup>, à Savinien de Cyrano de Bergerac, bretteur et pamphlétaire, à Jean de La Fontaine, fabuliste<sup>137</sup>. Je me suis intéressé d'emblée à ces textes, intrigué par le choix de tels auteurs. Pourquoi ces auteurs et pas Gélinas, Desrochers ou Leclerc ? Parce que cela ne se faisait pas encore à Radio-Canada. Perrault n'osait pas. Aussi ai-je cherché dans les scripts de cette première série des pistes et des thèmes.

En fait, qu'ont en commun le chansonnier Thibaut IV, le chroniqueur Joinville, le fabuliste Jean de La Fontaine, le duc d'Orléans, le basochien Marot et le bretteur Cyrano ? Leurs textes sont sonores. Ils ont une qualité orale. La sincérité, la spontanéité, la proximité, la faconde, la brillance. Ils célèbrent la vie. Voilà ce qui ressort à la lecture. Ce sont des gens qui s'opposent à leur manière à l'institution. Avec eux, on voyage, on bouge. Pierre Perrault se sent chez lui en les lisant. En témoignent les extraits qu'il a choisis.

De Thibaut IV, comte de Champagne et de Brie<sup>138</sup>, le texte perraldien nous révèle qu'il a été capable de belles chansons. Toutefois, ce script donne plus de place à Bernard de Ventadour qu'à Thibaut. Le script est un prétexte à présenter des

---

<sup>136</sup> Yves Lacroix écrit : « Il apprenait un métier. Il se donnait du mal pour apparenter, par-delà l'inspiration marine indéniable et générale, la Mer de Félix Leclerc, un moment de Grieg, une chanson de Botrel, une autre de Debussy, un Noël irlandais et l'antique A Saint-Malo beau port de mer! » *Ibid.*, p. 60.

<sup>137</sup> Seuls les textes sur Thibaut et La Fontaine sont datés.

<sup>138</sup> Texte daté du 1<sup>er</sup> février 1956.

chansons et des poèmes qui nous viennent du lointain Moyen Âge. Le texte perraldien souligne les bijoux poétiques. Par exemple, il nous dit ce que font les femmes pendant que leurs maris sont partis à la guerre sainte. Pendant que les hommes sont en croisade, les dames brodent.

Ce script constitue un véritable voyage au coeur du XIII<sup>e</sup> siècle. Il ne manque pas de rappeler à notre mémoire non seulement le nom des poètes Bernard de Ventadour, Conon de Béthune, Audefroy le Bastard et Thibaut, mais encore, à travers les chansons comme « Belle Isabeau », « Pour oublier mon malheur » et « Réveillez-vous, Picards », le texte épique la « Chanson de Roland », le poème « Pour maltemps », des personnages, des objets et des lieux fictifs et réels de la vie médiévale : Roland le preux, Durandal, le col de Roncevaux, le tourne-broche Guillot, Tristan et Yseult, tout cela joliment comme dans les villanelles.

Un autre texte nous parle aussi du XIII<sup>e</sup> siècle, plus particulièrement de la croisade de l'an 1248 et de l'amitié entre Joinville et saint Louis. Il s'agit d'une véritable narration. Perrault raconte l'histoire de ce Joinville. Il relate ses faits et gestes, comment il rassemble ses hommes, comment il donne une fête en son château, qui dura « le lundi, le mardi, le mercredi et le jeudi<sup>139</sup> ». Perrault raconte. Il fait ses armes. L'homme qui a critiqué<sup>140</sup> les humanités classiques et qui critiquera les jardins de Le Nôtre évoque ici Pline l'Ancien qui, dit-il, « célébrait les crus fort délectables qui alors et déjà réjouissaient les pays d'entre Marne et Aube<sup>141</sup> ». Il y est question d'un festin comme dans *la Bête lumineuse* où, certes, il n'y aura pas de chevaliers preux, mais de bons buveurs et de bons chanteurs avec *L'art d'aimer*

---

139 « La complainte de Joinville », dans « Poète de la parole, Pierre Perrault » de Yves Lacroix, Montréal, Université de Montréal, [Mémoire de maîtrise], 1972, 193 p. Appendice, p. 22.

140 On retrouve cette attitude critique envers les études classiques par d'anciens élèves dans la génération qui suivra celle de Perrault. Je pense entre autres à Maurice Chaillot qui dit dans *Un pays sans bon sens* : « [...] on a fait notre cours classique qui ne nous a rapporté que des ennuis... ». *Un pays sans bon sens*, Montréal, Lidec, 1972, [247 p.], p. 144.

141 « La complainte de Joinville », p. 22.

d'Ovide en prime. Pas étonnant que Pierre Perrault retienne cette scène entre plusieurs au moment du montage final de son film. Incidemment, *L'art d'aimer* d'Ovide était très apprécié des troubadours et des trouvères. On sait comment Chrétien de Troyes aima l'imiter. Son *Art d'amour*, hélas perdu, en témoignait, semble-t-il.

Donc, chansons et vins. La fête. Déjà la fête fascine Perrault. Ce script intitulé *La complainte de Joinville* propose un ruissellement et une abondance. La fête est hyperbolique par essence. L'équation perraldienne de la vie comme fête se manifeste. La vie est une joie, une chanson, une parole. Elle se prend.

On ne peut ainsi boire pendant huit jours sans dévorer force pieds de porc à la Sainte-Menehould, sangliers entiers, marcassins au vin, gigot d'agneau, énormes pâtés épicés d'alouettes ou de pigeons, sans compter les chapons, la poésie et les chansons<sup>142</sup>.

Perrault se met même à supposer que la chanson « J'ai encor un tel pâté » fut chantée au cours de la fête de Joinville. Puis, il raconte le départ de Joinville, son voyage de Lyon à Marseille, et la prière que Pierre l'Hermitte « faisait chanter aux foules de la première croisade ».

Fêtes et voyages, voilà des thèmes qui reviendront dans les films de Perrault, particulièrement le Makoucham dans *Attiuk* (1959) et *Le pays de la terre sans arbre* (1980) et la fête de l'ours dans *La bête lumineuse* (1982).

Un autre thème que l'oeuvre perraldienne développe abondamment est celui du poète. Son script intitulé « Charles d'Orléans, escholier de mélancolie » le présente bien.

Dedans mon livre de pensée  
J'ai trouvé, escripvant mon cuer  
La vraie histoire de douleur  
De larmes toute enluminée

---

<sup>142</sup> *Op. cit.*, p. 23.

Le texte encore une fois raconte, mais il raconte comme on raconterait de vive voix une histoire. Nous devrions dire « conte » plutôt que raconte dans le sens que Paul Zumthor lui donne dans son *Introduction à la poésie orale*.

Le conte, pour celui qui le dit (comme la chanson pour celui qui la chante), constitue la réalisation symbolique d'un désir; l'identité virtuelle qui, dans l'expérience de la parole, s'établit un instant entre le récitant, le héros et l'auditeur engendre selon la logique du rêve une fantasmagorie libératrice. D'où le plaisir de conter, plaisir de domination, associé au sentiment de piéger celui qui écoute, capté de façon narcissique dans l'espace d'une parole apparemment objectivée. Quoique la séduction du chant opère, nous le verrons, à un autre niveau, l'effet n'en est pas d'ordre différent<sup>143</sup>.

Il y a un plaisir du texte dans « Charles d'Orléans, escholier de mélancolie ». Ainsi on apprend qu'une « ventrière » oeuvrait à la naissance du duc d'Orléans et qu'il eut aussi une « berceresse ». L'évocation anecdotique, chez Perrault, n'est là que pour mieux appuyer la stratégie littéraire. Car la narration ne fait que préparer l'envol poétique ou l'assaut polémique. C'est en quelque sorte une infrastructure permettant une littérature au deuxième degré : poésie et ironie. Perrault, on ne le dira jamais assez, a horreur du narratif romanesque qui ne s'élève pas. Chez lui, la métonymie ne suffit pas, il faut que la métaphore s'unisse à elle<sup>144</sup>.

Le style ironique qui caractérisera les attaques perraldiennes des essais des années 70 apparaît ici sous la forme de l'énumération surprise. Parlant de l'assassin

<sup>143</sup> Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, [313 p.], p. 53.

<sup>144</sup> « [...] la métaphore est une «figure de signification», ou «trophe», qui consiste à établir un rapport de comparabilité, fonctionnant sur l'axe de la ressemblance ou sur celui du contraste, entre deux objets perçus comme distincts. On appelle «comparé» ou «métaphorisé» l'objet qu'il s'agit de décrire et «comparant» ou «métaphorisant» celui que l'on associe à la représentation du précédent. » Gardies et Bessalel, *op. cit.*, p. 137-138. « [...] comme la métaphore et la synecdoque, la métonymie fait partie des figures de signification, ou tropes, qui à la différence des autres sortes de figures (de pensée, d'expression, de diction, de construction, de style) consistent à changer le sens même de certains mots. À partir de là on peut définir la métonymie comme un «procédé» consistant à désigner un objet par un autre sur la base d'une contiguïté référentielle perçue ou ressentie entre eux.» *Ibid.*, p. 139.

de Louis d'Orléans, père de Charles, il a ces mots :« Le responsable en sous-main se nommait Philippe, était duc de Bourgogne, prudent, avare, pieux et rusé. »

Nous apprenons que Charles est né en 1394 et qu'en 1415, à la bataille d'Azincourt, les Anglais le font prisonnier. Il passera vingt-cinq ans en Angleterre. Il se décrit comme « celui au cœur vestu de noir ». Il sera libéré grâce à Jeanne. Se côtoient dans le texte l'histoire et le cœur, la raison et la passion, le réel et l'imaginaire, c'est-à-dire, la poésie. Car, pour Perrault, l'imaginaire, c'est la faculté du poète à ouvrir le réel. Ce que fera Clément Marot, poète de basoche, « cette confrérie bruyante des clercs de justice »<sup>145</sup>, que Perrault situe fin du XV<sup>e</sup> début du XVI<sup>e</sup>, à l'époque des grandes explorations, un autre thème qu'il chérira particulièrement dans les années 80.

Copernic imaginait de faire tourner la terre autour du roi-soleil  
ce qui donnait un grand coup dans le jardin astronomique  
et en cuisine le docteur Rabelais soignait son vocabulaire et  
quelques malades imaginaires et gigantesques.

Perrault est fasciné par les départs, les découvertes, ce qui fonde une nouvelle vision du monde. Les grands noms y passent, de Vasco de Gama à Didier Érasme. Pour lui, un écrivain est perçu comme un voyageur du cœur, un explorateur de l'âme. Il doit bouger. Il doit fonder. C'est là une exigence de sa pensée littéraire. Il aime également l'homme qui sort des rangs, qui sort du troupeau. Ainsi ce Clément Marot, mangeur de lard pendant le carême, qui eut maille à partir avec les théologiens, ces intellectuels de l'époque. Perrault est tombé sur le bon morceau. Il nous apprend que Marot était valet de François 1<sup>er</sup>, qu'il aima Anne d'Alençon et était tout ce qu'il y a de plus indiscipliné. Marot, comme lui, a eu maille à partir avec l'institution. Par exemple, Marot se moque des sorbonnards avec son fameux quatrain sur l'esprit entrepreneur de François 1<sup>er</sup>:

---

<sup>145</sup> « Clément Marot, poète de cour et de basoche », p. 1. De la série *Au bord de la rivière*. Le manuscrit n'est pas daté.



Maisons de ville y construit belle et bonne  
 Les lieux publics devise tout nouveaux  
 Entre lesquels, au milieu de Sorbonne,  
 Doit, ce dit-on, faire la *place aux veaux*

Ce qui fait dire à Perrault :

Quand donc les choses se sont corsées comme il arrive souvent  
 quand on chatouille l'épiderme universitaire, il s'est éloigné  
 sans laisser d'adresse.

Rappelons-nous le Perrault qui part pour la France en 1951 avant d'avoir terminé son  
 droit. En Italie, Clément Marot écrit le « Blason du Beau Tétin ». Il invente aussi le  
 poème « coq-à-l'âne », tant prisé au XX<sup>e</sup> siècle par les Cocteau, Prévert et Claudel.

Je te supply m'excuser si  
 Du coq à l'âne vais  
 sautant

dit-il. Comme il n'a pas à écrire des poèmes de circonstance, il

en profite pour faire les petites nouvelles sur le dos de tout le  
 monde et pour inoffensivement philosopher sans profondeur  
 mais non sans méchanceté.

Ce dernier trait de caractère de Marot plaît bien à Pierre Perrault. L'ironie est  
 une manière que Perrault a pratiquée au *Quartier Latin* et qu'il n'abandonnera jamais.  
 Il la respecte parce qu'elle est intelligence. Le texte sur Marot n'est pas un prétexte  
 comme l'était celui sur Thibaut. Il aime cet auteur pour ce qu'il est, pour sa franchise  
 et sa témérité. Aussi, l'anecdote, ici, n'est plus une anecdote mais une pierre d'angle  
 qui permet de construire un regard sur l'homme. Il suit Marot à la trace. Il voyage  
 avec lui. Perrault, je l'ai dit, aime les voyages. Marot ira chez Calvin à Genève. Il  
 traduira les *Psaumes*, ce qui lui vaudra des ennemis. Puis une affaire de jeu le force à  
 partir. Il ira de nouveau en Italie. Il mourra à Turin en 1544. Mais, selon Perrault,  
 Marot nous a laissé surtout l'un des plus beaux poèmes sonores de la littérature.

Adieu la Court, adieu les  
dames  
Adieu les filles et les femmes  
Adieu vous dy pour quelques  
temps  
Adieu vos plaisans passe  
temps  
Adieu le bal, adieu la danse  
Adieu mesure, adieu cadence  
Tambourin, haulboys, violons,  
Puisqu'à la guerre nous  
allons.

Rarement aurons-nous entendu un poème plus proche de la parole que celui-là. Un poème où les yeux ne suffisent pas, un poème qui nous fait ouvrir la bouche. Marot, un *alter ego* de Perrault.

Pourtant, le personnage littéraire idéal pour Pierre Perrault est sans doute Cyrano Savinien-Hercule de Bergerac<sup>146</sup>, homme d'action et poète comme lui. Mauvais élève qui fera l'école buissonnière.

Il arriva donc, ce qui arrive souvent, de par la force des choses, que Cyrano fit son entrée à l'école des champs et de la lune, ce qui ne lui causa aucun dommage étant donné que de toute façon son précepteur-curé enseignait la même chose tous les ans<sup>147</sup>.

Le récit de la vie de Savinien est entrecoupé de chansons qui viennent ponctuer humoristiquement ce que le texte raconte. Ainsi, au départ, c'est « le bal », puis « Homme des hommes », puis « En sortant de l'école », puis « Coup de soleil ». Le personnage de Savinien est en tout point semblable à celui de Pierre Perrault. Comme Savinien, Pierre « n'avait aucune aptitude ni pour la discipline, ni pour les bancs d'écoles...».

---

<sup>146</sup> « Cyrano de Bergerac ». De la série *Au bord de la rivière*. Le manuscrit n'est pas daté.

<sup>147</sup> « Cyrano de Bergerac », p. 2.

Cyrano est un homme d'action comme Perrault le sera, du reste toute sa vie. Il s'engage pour la compagnie de Carbon de Gastel-Jaloux. Il a pour ami un dénommé LeBret, lequel disait de son compagnon qu'il pouvait, « dans un corps de garde, travailler à une élégie avec aussi peu de distractions que s'il eût été dans un cabinet fort éloigné du bruit »<sup>148</sup>.

Cyrano ne trouve pas ce qu'il cherche à l'armée et à la guerre, alors il se tourne vers l'amour. Puis il se fait savant. Il tâte des mathématiques, mais il prend en même temps des leçons « d'un maître d'armes et d'un maître à danser ». « Une véritable salade d'où jaillira l'inoubliable astronome de la lune », écrit Perrault. Il n'aimera pas Mazarin, il écrira les *Mazarinades*. Quant aux *États et Empires de la lune*, le texte perraldien nous dit que l'idée de son sujet vint à l'auteur, « au cours d'une discussion au sujet d'une "boule de safran" nommée lune »<sup>149</sup>.

S'il avait connu la chanson, il n'eût pas eu besoin de fabriquer de machines pour s'y rendre!

Vient « Au clair de la lune ». Une didascalie accompagne le texte cette fois :

(en sourdine sous le texte, la musique de « Au clair de la lune ».  
Sur un seul instrument peut-être).

Perrault fait souvent entrer de force une chanson dans son texte. C'est l'exigence radiophonique. Comme la série porte sur la chanson, il est obligé d'en faire entendre. Parfois les mariages sont heureux, pas toujours, cependant. Dans un texte daté du 4 avril 1956, Pierre consacre une émission au fabuliste Jean de La Fontaine<sup>150</sup>, un texte essentiel dans la mesure où ce script souligne le fameux combat que Pierre Perrault mènera toute sa vie contre la fiction.

---

<sup>148</sup> *Op. cit.*, p. 3.

<sup>149</sup> *Op. cit.*, p. 4.

<sup>150</sup> « Jean de La Fontaine ». De la série *Au bord de la rivière*, 4 avril 1956.

Il raconte l'histoire de La Fontaine, le Champenois, né dans une famille bourgeoise qu'il n'aimera guère — il aime mieux les livres et Paris. La Fontaine tentera « de passer la robe de bure ». Perrault le décrit comme un « Bernard l'Hermite qui cherche une coquille à sa taille ». Il sera maître des Eaux et Forêts en sa ville natale de Château-Thierry. Il travaillera aussi pour Fouquet. Il lui fabriquera des bouquets de poésie gréco-latine. Perrault attaque. Il parle des emprunts à Ésope, mais ajoute qu'il faudrait plutôt regarder du côté de la chanson populaire comme « La Cigale », une chanson populaire du Bas-Languedoc. Toutefois, même s'il se fait les griffes sur le fabuliste, il sait aussi montrer patte de velours.

La Fontaine en effet s'évadait de la cour vers les ménageries. Il se prit à aimer les cages plus que les boudoirs et à remplacer dans ses contes les nymphes en marbre et en os par les bêtes, à remplacer la mythologie par la zoologie : et c'est tout. La Fontaine n'a pas écrit de fables, il a seulement raconté les embêtements des bêtes et défendu les animaux contre l'Académie qui voulait leur donner des noms latins.  
[...] La Fontaine a rencontré les animaux dans un palais et a écrit les *Mille et une nuits de la zoologie*<sup>151</sup>.

Voilà l'hommage perraldien au grand écrivain des bêtes. Et c'est tout un hommage, quand on sait la place que les animaux auront dans la vie de Perrault. D'une certaine manière, il ajoutera à la « zoologie » littéraire du grand La Fontaine les animaux fabuleux que sont le marsouin, l'original, le caribou et le boeuf musqué. Ce qu'il aime dans La Fontaine, il le dit dans cette phrase :

Il affuble les bêtes sans leur mettre de perruques, c'est là son génie, alors que Le Cid, Polyeucte et Phèdre portent les rubans du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>152</sup>.

Comme dernier hommage, il rappelle que La Fontaine

<sup>151</sup> *Op. cit.*, p. 5. Pierre Perrault prend ce qui fait son affaire. Pour lui, La Fontaine ne fait pas de la fiction comme tout le monde.

<sup>152</sup> Il a raturé ce passage. Voir p. 5.

est mort très vieux mais pas gâteaux du tout; Académicien à sa manière il défendait les bons gros mots grivois du Moyen Âge contre les bonnes manières de l'Académie française qui voulait *désaler* le dictionnaire; [...].

Ce qui caractérise la série *Au bord de la rivière*, c'est, bien sûr, plusieurs chansons, mais aussi plusieurs fables et poèmes. Beaucoup de références à des personnages historiques, quelques références à des lieux, quelques-unes à des faits. Évocation d'auteurs très importants. Ainsi des chansons célèbres comme « Belle Isabeau », les « Cadets de Gascogne » et « La Cane de Jeanne » de Brassens poussent au milieu d'autres moins connues ou méconnues comme « Coup de soleil » et « J'ai encor un tel pâté ». Il est à noter que les chansons écoutées ont en commun l'enthousiasme et la beauté. Elles donnent dans un registre superlatif. Elles forment une immense hyperbole de la vie. Perrault est monstratif<sup>153</sup>. Trois chansons au moins portent le mot *belle* dans leur titre : « Belle Isabeau », « La Belle au rossignol » et « La Belle Doette ». Les autres évoquent des bruits et des sons dans leur titre : « La Cigale », « Le bal », « Merci clamant », « Réveillez-vous Picards », « Rossignolet du bois »

Les fables, elles, permettent d'illustrer le propos perraldien. Quant aux poèmes, ils ont en commun l'originalité de leur titre : « Blason du Beau Tétin », « Pour maltemps ».

Chaque portrait nous renvoie aux origines. La chanson de toile dans le cas de Thibaut IV, comte de Champagne et de Brie, l'appétit de Joinville et d'Adam de la Halle, la tristesse du cœur en exil de Charles d'Orléans, la « Basoche » de Clément Marot, la verve sarcastique de Cyrano Savinien de Bergerac, la plume « zoographique » de Jean de La Fontaine. Sans compter les allusions à des auteurs de l'Antiquité comme Pline l'Ancien et Ésope, et à des auteurs du XX<sup>e</sup> siècle comme

<sup>153</sup> « [...] à proprement parler la monstration désigne le fait de montrer, ce qui suppose que l'on vise à attirer et orienter le regard. » Gardies et Bessalel, *op. cit.*, p. 142.

Claudel, Cocteau, Prévert, ou encore aux grands de la Renaissance comme Rabelais, Copernic et Didier Érasme.

Les grandes oeuvres évoquées ont marqué l'histoire littéraire soit par leur force lyrique, comme *Tristan et Yseult*, soit par leur puissance épique, comme la *Chanson de Roland*, soit par leur imagination fantasque comme *Les États et Empires de la lune*, ou encore leur esprit caustique comme dans *Les Mazarinades*. Perrault évoque des oeuvres littéraires qui, à leur façon, marquent un commencement comme les villanelles et le poème « coq-à-l'âne », inventé selon lui par Marot. Mais surtout Perrault a choisi des poètes qui lui ressemblent, certains par leur côté rebelle, d'autres par leur côté voyageur.

Cette série *Au bord de la rivière* se révèle donc importante non seulement pour celui qui veut retrouver les grands thèmes de l'oeuvre perraldienne mais également le goût du récit qu'a déjà Perrault. Yves Lacroix signale ce dernier point, du reste :

Il prétexte une des chansons pour élaborer un récit sur lequel il greffe les autres chansons; il plante en quelque sorte un décor, il crée un paysage dans lequel il place ces chansons<sup>154</sup>.

Tout y est, la fête, la nourriture, les conteurs, les voyages. Le sacré et le profane aussi.

---

<sup>154</sup> Yves Lacroix, *op. cit.*, p. 61.

## CHAPITRE 7

### LE SACRÉ ET LE PROFANE

Pierre Perrault est attiré par la découverte. Par l'empremier<sup>155</sup>. Pas étonnant de retrouver dans la série *Au bord de la rivière* un texte intitulé « Et il y eut un soir », évoquant ainsi la *Genèse*.

« Et il y eut un soir<sup>156</sup>, et il y eut un matin : ce fut le sixième jour ». Voilà comment débute le texte. Le septième jour, Dieu créa l'homme, « lequel devint en quelque sorte le violon d'Ingres du créateur », ajoute Perrault caustique. Puis la femme est créée avec les os et la chair de l'homme. Ce qui lui permet de faire entendre un poème de Charles d'Orléans.

Dieu! qu'il la fait bon  
regarder,  
La gracieuse bonne et belle!  
Pour les grands biens qui sont  
en elle,  
Chacun est prêt de la louer.

Par deçà ni delà la mer,  
Ne sais dame ni damoiselle,  
Qui soit tous biens parfaits  
telle,  
Et c'est honte d'y penser.

Perrault se met à imaginer comment était le paradis. Il propose la beauté de l'aurore. Il cite le *Mystère de Gréban*. Il suggère qu'il est aussi valable de croire en

---

<sup>155</sup> Yves Lacroix donne une explication intéressante de ce mot. Il écrit : « Dans son *Barachois*, Félix-Antoine Savard a écrit du « bon ælphé », pêcheur de Shippagan, qu'« Il nous parlait souvent du passé, de ce qu'il appelait l'empremier ». (Fides, Montréal, 1959, p. 22.) L'auteur explique en se référant au *Parler franco-acadien et ses origines* de Pascal Poirier, qu'il s'agit de l'*imprimis* latin. En foi de quoi Pierre Perrault a pu écrire : « ... l'homme qui ne connaît pas même le nom de son grand-père, grâce à la chanson retrouve au fond des choses le volcan de ses origines et tire de ses misères la source de l'empremier, l'inspiration de l'auaravant. » (« La Violette double doublera », Préface au *Chant de l'alouette* de Raoul Roy. Presses de l'Université Laval et Ici-Radio-Canada (1969), p. 4) ». Yves Lacroix, *op. cit.*, p. 22.

<sup>156</sup> « Et il y eut un soir ». Émission non datée.

cette naïve imagerie du Moyen Âge qu'aux prétentions des savants. Il se met à expliquer le sens du mot sacré par excellence, « Noël » :

Ce mot Noël était, paraît-il, usité par les druides gaulois pour célébrer le retour du soleil au solstice d'hiver. La fête de Jésus coïnciderait donc avec l'ancienne fête païenne du soleil, sa naissance avec celle du jour, ce qui n'est pas un bien mauvais voisinage.

Il rappelle que les alignements de Carnac sont orientés « vers le point de l'horizon d'où le soleil recommence à prolonger les jours ». C'est vertigineux. Nous nous promenons dans un sacré intertextuel. Perrault évoque « un bon père jésuite nommé Michel Croysard, qui composa au XVI<sup>e</sup> siècle un cantique à saveur populaire : “ Notre premier père Adam ” ». Il évoque aussi « les Heures à l'usage de Chartres ». Puis il parle du Saint-Esprit et de la Vierge vus par les poètes. Samson Bédouin, par exemple, ou encore le chanoine Herpin de Mayenne qui écrit avec encore plus de finesse :

Par un miracle sans pareil  
Du sein d'une vierge féconde  
l'homme-Dieu naît comme un  
soleil  
Qui vient éclairer tout le  
monde  
Et traverse un sein virginal  
Comme un rayon fait (d')un  
cristal

Mais le sacré permet à Perrault de parler profane en racontant comment saint Nicolas a été remplacé par « un rougeaud, bedonnant et un peu insignifiant père Noël »<sup>157</sup>.

Ainsi avec *Au bord de la rivière*, nous voyageons dans l'histoire, particulièrement celle du Moyen Âge, mais aussi dans la préhistoire, une époque qui

---

<sup>157</sup> *Op. cit.*, p. 3-4. « Mais les grands magasins préfèrent sa non-confessionnalité qui convient mieux à la vente de leurs marchandises sans odeur. Et les grands magasins ont toujours raison. » *Loc. cit.*



reviendra le hanter dans *L'Oumigmatique ou l'objectif documentaire*, son avant-dernier livre. Le sacré permet l'élévation.

Étrange commerce de l'esprit que ces textes d'*Au bord de la rivière*. On est placé devant l'appétit rabelaisien de Perrault. Il dévore tout. Il nous met de la culture plein la vue. Tout n'est pas bien digéré, cependant. Peu importe. Notre lecture dégage une impression de voyage sauvage et grandiose. Perrault évoque Giotto. Il cite « le poète François d'Assise qui inventa le premier mime de Noël et la première crèche après la vraie »<sup>158</sup>. Voyage au XIII<sup>e</sup> siècle, qui a vu mourir François et naître Giotto, peintre sublime qui contribuera tant à la légende du *poverello* d'Assise<sup>159</sup>.

Le mode poétique fonctionne à plein régime. À sa rescousse Rutebeuf, François d'Assise et même Shakespeare, l'incontournable. Le goût des commencements nous amène à la tradition druidique. Plus tard, son film *Le Règne du jour* (1967) évoquera cette tradition.

Mais le sacré ne va pas sans le profane, son âme damnée. Il permet au sacré de survivre. La fête du corps par rapport à la fête de l'esprit. La fête de l'ironie par rapport au sérieux. Il écrira plus tard la mi-carême, il en parlera aussi dans son film *Pour la suite du monde* (1963).

Le carnaval durait de Noël au Mardi gras<sup>160</sup>, nous dit Perrault. « Tout l'hiver moins le carême », écrit-il.

Pour comprendre, il faut imaginer, dans le soir glacé, le long des chemins balisés avec des têtes d'épinettes, les carrioles fringantes, les « berlots » jaunes et rustauds, les « sleighs » rouges, élégantes et fières, bien attelés à une jument qui trotte fort et s'essouffle à faire chanter les grelots des cordeaux, d'un soir à l'autre, d'une maison à sa voisine, tout le long du carnaval<sup>161</sup>.

---

<sup>158</sup> *Op. cit.*, p. 2.

<sup>159</sup> Les fresques de la basilique de Saint-François à Assise.

<sup>160</sup> « De Noël au Mardi-Gras ». Cité par Yves Lacroix, *op. cit.*, p. 27-30. Le manuscrit n'est pas daté.

<sup>161</sup> « De Noël au Mardi-Gras », p. 27.

Perrault s'attache à décrire le rituel. Il semble même y prendre plaisir. Pas étonnant, du reste. Souvent dans ses films on trouvera un *reel* et une danse. Je pense ici au *Jean-Richard* (1959), à *Pour la suite du monde* (1963), à *Un pays sans bon sens* (1970), à *L'Acadie, l'Acadie !?!* (1971), à la *Bête lumineuse* (1982).

Perrault a un amour fou des rites. Le texte perraldien décrit bien le rituel du repas :

Pendant que les « tourtières » aux lièvres, pas de ces misérables pâtés à la viande des villes mais de vraies « tourtières » de six pouces d'épais... Pendant que le ragoût aux boules bien garni d'« ossailles » de porc et de « débris » de volailles mijotent dans leur gros chaudron de fer, la place est nettoyée, les « catalognes » enlevées<sup>162</sup>.

Tout y est décrit avec en prime cette merveilleuse phrase de conteur, je devrais plutôt dire de rhéteur :

Si ne m'en croyez, allez au petit village de Saint-Ours en pleine montagne, envers la Malbaie<sup>163</sup>.

Comment ne pas le croire ? Ses descriptions sont tellement vivantes. Tout y est : les chevilles de femmes et le « p'tit-blanc » des hommes. Perrault, à lui seul, semble vouloir sauver la langue. Il ne se contente pas de cueillir. Il cite. Il cite la parole des gens :

« Mais que cé qu'on va faire  
avec toutes nos chansons à  
bouère<sup>164?</sup> »

Manifestation de la parole, manifestation de la joie et de la vie. Il forge sa grande proposition dramatique. Car c'est dans *Au bord de la rivière* que grandit la

---

<sup>162</sup> *Op. cit.* p. 28.

<sup>163</sup> *Loc. cit.*

<sup>164</sup> *Op. cit.* p. 29.

question « De grandes choses peuvent-elles encore être dites à l'écart de l'histoire et à l'abri de l'éloquence <sup>165</sup>? » Sa quête s'organise dans ce magma littéraire, matière hétéroclite faite de morceaux choisis, de paroles rapportées et de chansons. Premiers pas de danse. Il indique les coutumes de danse. Il fait ses classes en mangeant et en dansant. Il n'en est pas encore au *breakdown* qui termine le set, le *breakdown* qu'un poète violoneux appelle la « coquette ». Mais il n'en fabrique pas moins son monde.

Le matin, la neige, le fleuve et la montagne se prêtent à la fantaisie des traîneaux qui font craquer le froid et sonner les grelots des cordeaux. Dans l'air glacé le soleil met du rose dans le souffle des chevaux qui s'éparpillent.  
De la cuisine on entend le violoneux, pour quelques endurcis, qui reprend un bastringue aussi endiablé qu'une histoire de loup-garou<sup>166</sup>.

Après le Mardi gras et le carême, c'est la semaine sainte, que Perrault qualifie de « Semaine peineuse<sup>167</sup> ». Il parle de la tradition chrétienne de la semaine sainte. Des enfants briandeurs « qui annoncent les offices et le couvre-feu de la semaine sainte ». On apprend même que dans la flèche du transept de Notre-Dame « où se trouvent les cloches “ babillardes ”, il y a aussi une triste cloche de bois qui fait le même office »<sup>168</sup>.

Il parle de l'arbre de la croix, qui, selon la légende, a été semé, par Adam, de trois graines venant du Paradis terrestre :

l'une de cèdre, l'autre de cyprès et la troisième de pin, qui est autrement nommé olivier<sup>169</sup>.

165 Pierre Perrault, *Discours sur la parole*. Voir Annexe, p. 410.

166 « De Noël au Mardi-Gras », p. 30.

167 « La semaine peineuse ». Émission non datée.

168 *Op. cit.*, p. 1. On entend la « Complainte des Briandeurs »

169 *Op. cit.*, p. 2

C'est Moïse qui coupa les trois tiges mais il les retrouva repoussées en un seul arbre. Belle occasion de faire entendre le poème de Francis Jammes : « Le crucifix du poète ».

*Au bord de la rivière* est une forêt vertigineuse. Les mille et une racines d'une oeuvre qui poussera luxuriante comme la forêt laurentienne. Tout y est, les thèmes, les formes, la rhétorique, la poétique, la critique. Une écriture fondamentalement métatextuelle, qui réfléchit sur la culture des autres textes.

Judas, au fond, n'a été que l'occasion, la dernière dent de la roue, la dernière roue de l'engrenage qui conduit, comme une horloge, le juif Jésus au sommet du Golgotha. Judas est en quelque sorte le point final de la sentence.

Il est étrange que la mémoire ait tellement accablé ce grain de sable... comme si on pouvait le tenir responsable du sang, comme s'il suffisait d'un traître pour compléter la trahison et d'un lâche pour expliquer la lâcheté<sup>170</sup>.

« Une cantilène, comme une timide plante grimpante, a brodé sa mélodie autour de la troisième heure de ce vendredi-là », écrit Perrault . Il ajoute avec son sens de la formule et du raccourci :

Tout le peuple de la chrétienté se cherche un rôle dans la crèche et une larme au calvaire et c'est la moindre des choses puisque le genre humain en eut tout le bénéfice<sup>171</sup>.

Le texte perraldien est non seulement pédagogique mais il est aussi critique. Si comme le dit Riffaterre, l'intertextualité est « le mécanisme propre à la lecture littéraire<sup>172</sup> », la lecture perraldienne est très intertextuelle. Se profile dans le texte

---

<sup>170</sup> *Op. cit.*, p. 2.

<sup>171</sup> *Op. cit.*, p. 3.

<sup>172</sup> « L'intertextualité est [...] le mécanisme propre à la lecture littéraire. Elle seule, en effet, produit la signification, alors que la lecture linéaire, commune aux textes littéraire et non littéraire, ne produit que le sens. » Cité par Gérard Genette, dans *Palimpsestes*, p. 9.

perraldien une orographie littéraire. Francis Jammes côtoie Bernanos et Ravel; Judas, Moïse.

Le sacré est marqué par la poésie, par la lumière, par les poètes du Moyen Âge, Rutebeuf, Villon, les poètes des mystères. Perrault fait référence au pays des druides, aux alignements de Carnac<sup>173</sup>, à la tradition populaire aussi, à la Bible des Noëls, au boeuf, aux enfants briandeurs, aux cloches « babillardes », aux chansons comme « C'éton la veille de noé », au « breakdown » qu'un poète violoneux appelle la « coquette »<sup>174</sup>, à la Cantaloube, à la cantilène de la Passion. Il est fasciné par l'origine des mots comme le mot Noël utilisé « par les druides gaulois pour célébrer le retour du soleil au solstice d'hiver », happé par la beauté d'Ève et de ses symboles, marqué par l'art d'un Giotto, d'un Gréban le poète, séduit par la légende comme cette « légende hongroise des deux Adams, celui de la déchéance et celui de la fulgurance », celle aussi de saint Nicolas et du Père Noël, tout cela baignant dans une atmosphère poétique. Le sacré est en quelque sorte contaminé par le profane. Tout se passe comme si l'humble réel voulait faire sa place dans le sacré. Un peu, comme plus tard, la parole réclamera sa place dans la littérature. À n'en pas douter, le sacré et le profane d'*Au bord de la rivière* forment un couple dramaturgique. Leurs rapports monstatifs constituent un prélude thématique à la grande scène que joueront la parole et la littérature dans son oeuvre à venir.

---

<sup>173</sup> Perrault ira à Carnac tourner une séquence du *Règne du jour*.

<sup>174</sup> On en aura l'écho dans *Le Jean-Richard* et dans *Pour la suite du monde*.

## CHAPITRE 8

### LES PERSONNAGES

Pierre Perrault est fasciné par les extrêmes. Les rois et le peuple par exemple. Il en est de même pour les lieux. Il parle des palais ou des fermes. Le milieu du monde ne l'intéresse pas beaucoup. Il aime tout ce qui marque le commencement. La misère et la richesse ont une histoire et, surtout, elles peuvent s'expliquer. De tous les personnages de la série, deux femmes et deux hommes ont sa faveur. Les hommes sont rois, les femmes ont chacune côtoyé des princes à leur façon.

On a droit à un cours d'histoire sur une note légèrement ironique, l'humour perraldien ne peut s'empêcher de couvrir les choses d'un voile critique. L'histoire est en quelque sorte pour lui constituée d'innombrables noyaux de condensation où se forme la pluie littéraire perraldienne.

On suit, par exemple, l'itinéraire de Jeanne de Domrémy pour Vaucouleurs, puis vers Toul, puis jusqu'à Chinon. Perrault, scripteur, en profite pour faire entendre la chanson : « En passant par la Lorraine ». À Chinon, elle reconnaît Charles le dauphin.

Mais le futur Charles VII qui a hérité de la guerre de Cent ans de par sa mère et de la faiblesse de par son père, ne trouve pas mieux à faire que d'imposer un premier procès à cette Jeanne qui pourtant vient de lui révéler en secret qu'il est le fils légitime de Charles VI et non pas seulement le fils adultère de la reine Isabeau [de Bavière]<sup>175</sup>.

Jeanne d'Arc est l'occasion pour Perrault de s'attaquer à nouveau aux intellectuels :

Mais sa plus belle bataille à cette Jeanne de Domrémy, la pastaure et la filandière, à cette sainte d'un roi superstitieux, ce fut ce misérable procès qu'elle soutint seule contre toute la Sorbonne.

---

<sup>175</sup> « Jeanne D'Arc, la fille au dur corsage ! », p. 2. Le manuscrit n'est pas daté.

Les Abbés, les Prieurs, les Docteurs et les Maîtres de théologie et les inquisiteurs et l'évêque Cauchon au-dessus de tous les autres, qui faisaient de la procédure et disséquaient les révélations, tous ces chercheurs de péchés mortels prétendirent la confondre au nom de la Sainte Trinité dont ils se pensaient la quatrième personne<sup>176</sup>.

Perrault, poète de la basoche. Pas étonnant qu'il ait aimé Clément Marot. Il est mordant. Le combat contre certains intellectuels se poursuit. Ce sont de véritables personnages de son drame littéraire. Les « opposants », dirait Algirdas Greimas. Au reste, nous pouvons d'ores et déjà établir le modèle greimassien d'un sujet, Pierre Perrault qui s'automandate pour la quête de son graal, c'est-à-dire la parole, laquelle est dominée par des « opposants », les intellectuels, mais secondée par des « adjuvants » que sont les vivants. Cette parole, Perrault veut la donner au monde, le grand « destinataire ».

Il transposera son combat plus tard dans celui contre la fiction. La fiction, c'est sa Sorbonne symbolique, justement celle qui se pense la quatrième personne de la Sainte Trinité. La sainteté de Jeanne d'Arc ne l'intéresse pas, c'est son front, ses racines populaires qui l'intéressent et surtout cette suprême liberté qu'elle prend en duel avec le monde des lettrés.

En revanche, Pierre Perrault ne hait pas les rois-chasseurs, comme ce François 1<sup>er</sup> qui s'est fait construire un pavillon de chasse nommé Chambord<sup>177</sup>.

Et sur le toit de son château, il fait construire un palais, en forme de girouette, où les dames peuvent suivre les grandes chasses du roi, dissimuler leurs histoires d'amour, et lui fabriquer sa légende<sup>178</sup>!

---

<sup>176</sup> *Op. cit.*, p. 5.

<sup>177</sup> « Le Roy François ». Émission du 7 mars 1956.

<sup>178</sup> *Op. cit.*, p. 5.

François I<sup>er</sup>, né le douzième jour de septembre 1494, à dix heures de « l'après-midy »<sup>179</sup>, est chasseur. C'est un mérite aux yeux de Pierre Perrault. Son père, Candide Perrault était chasseur aussi.

Il y avait du Rabelais et du Villon dans le prince de Cognac, amateur de « repues franches », de coups fourrés, de déguisement nocturne... et d'aventures galantes<sup>180</sup>.

François est un homme d'action. Il franchira les Alpes comme Hannibal avec Baillard et La Palice en tête. Le roi de vingt ans arrive devant la ville de Turin et « il la veut pour sa couronne ». À la bataille de Marignan, il tient, selon sa propre expression,

28 heures la lance au poing  
et le cul sur la selle<sup>181</sup>.

Au manoir du Clos-Lucé, il prend « une bouffée de grandeur auprès du magnifique et souriant vieillard, Léonard de Vinci »<sup>182</sup>. Sa femme, Claude de France, aura ce mot merveilleux à la naissance de leur fils :

Dites au roi qu'il est encore plus beau que lui<sup>183</sup>!

François sera fait prisonnier en Espagne. Il restera un an et vingt-deux jours en captivité.

Perrault évoque l'anecdote de Françoise de Chateaubriand, la maîtresse de François, à laquelle il redemande les bijoux gravés de devises. Elle les lui renvoie fondus en lingots avec ce mot :

---

179 *Op. cit.*, p. 1.

180 *Loc. cit.*

181 *Op. cit.*, p. 3.

182 *Loc. cit.*

183 *Op. cit.*, p. 3.



Les devises je les tiens colloquées en ma pensée et n'ai pu permettre que personne en disposât que moi-même<sup>184</sup>.

François était un mécène. C'est aussi un collectionneur. Il possède la Joconde, la Belle ferrennière. Il achète *La Sainte-Famille* de Raphaël.

Il félicite Rabelais et le remercie du bon temps qu'il passait à le lire sans soupçonner que sous le burlesque des personnages l'illustre médecin s'employait à peindre son roi. Marot, à son école, a limé et libéré son badinage galant de la contrainte scolaire jusqu'à laisser des merveilles<sup>185</sup>.

C'est François 1<sup>er</sup> qui a sauvé « la Ballade à Notre-Dame » « que fit Villon à la requête de sa mère ». Perrault nous fait entendre la ballade. Puis devenant soudainement Tacite, Perrault écrit en guise d'épithète :

1494 à 1547

Né à Cognac, mort à Rambouillet.

Entre ces deux dates, celle de 1534, qu'il écrivit dans l'histoire du monde malgré le conseil de son grand amiral Chabot : 1534, Jacques Cartier<sup>186</sup>.

On sent que Perrault aime ce roi plus que tous les autres. C'est presque un autoportrait qu'il fait. François était un homme d'action et un poète amoureux des arts. Il est collectionneur. Perrault le sera. François aime côtoyer des artistes, Perrault aussi.

L'auteur d'*Au bord de la rivière* aime bien les phrases qui ont de l'effet. Ici le mot de Françoise de Chateaubriand ou encore celui de Claude de France. Il aime le texte fort. Il a une façon toute dramaturgique de présenter les autres textes, c'est-à-dire une forme où le discours établit un champ de confrontation. C'est son côté intertextuel.

---

<sup>184</sup> *Op. cit.*, p. 5.

<sup>185</sup> *Op. cit.*, p. 6.

<sup>186</sup> *Op. cit.*, p. 7.

Les écrivains sont très présents dans son évocation de François 1<sup>er</sup>, particulièrement Villon et Marot. Jacques Cartier aussi a droit à une place d'honneur, car des dates retenues par Perrault, 1534 est pour lui la date que François 1<sup>er</sup> « écrivit dans l'histoire du monde ». C'est celle du premier voyage de Cartier en Canada. Un récit de voyage important dont toute l'oeuvre perraldienne deviendra progressivement l'hypertexte au sens genettien du terme, c'est-à-dire que Perrault réécrira à sa façon les récits de Cartier. En témoigneront surtout ses films *Les voiles bas et en travers* (1983) et *La Grande Allure* (1986).

Un autre roi important pour Pierre Perrault, Henri IV<sup>187</sup>, le vert galant. Il lui permet de raconter une histoire particulièrement pétillante. Cela commence par Jeanne d'Albret, à qui son père ordonne de chanter durant l'accouchement en sorte que

l'enfant ne fut pleureux ni  
rechigné<sup>188</sup>

Et Perrault de profiter de la belle occasion qui s'offre pour dire :

Henri de Navarre, le futur Henri IV, naquit donc cependant que  
sa mère chantait le refrain d'une vieille chanson béarnaise.

« Notre-Dame du bout du pont  
Aidez-moi à cette heure... »

Mais l'enfant bientôt préféra aux berceuses les chansons du  
béarn où il y avait du gascon, de l'épée et du bruit<sup>189</sup>.

Nostradamus, semble-t-il, fait dénuder le petit et annonce aux spectateurs qu'ils auront un roi de France et de Navarre.

---

187 « Henry IV, roi de France et de Navarre ». Manuscrit daté du 14 mars 1956.

188 *Op. cit.*, p. 1.

189 *Op. cit.*, p. 1.

Henri était amateur de chasse et de vin. Il aimait chanter les chansons béarnaises. C'était un héros d'action, non de salon, comme les aime Pierre.

Il aime les bons mots et parle « en langue verte » mais il lui arrive d'écrire une lettre, bien avant Madame de Sévigné et bien mieux qu'elle<sup>190</sup>.

Henri est un personnage fait sur mesure pour le discours perraldien. Pierre Perrault est monstratif, il aime à mettre en relief un objet ou un personnage, à les pointer du doigt, à bonimenter sur eux. Il a un goût pour l'attraction. C'est l'attitude d'un homme de théâtre. Shakespeare met en scène des rois, Racine et Hugo aussi. En fait, il est fasciné par tous les personnages qui ont du panache, même certains intellectuels.

Le dernier de cette série sur les personnages raconte l'histoire de Mamselle Noisette<sup>191</sup>. En fait, je l'évoquerai ici comme une métaphore de la pensée perraldienne au sujet de la fiction. Déjà, Perrault, par son parti pris critique vis-à-vis la littérature, s'engage de plus en plus dans le réel. « Mamselle Noisette », c'est l'histoire d'une jeune fille conduisant au pacage « trois vaches noires, de cette sorte qui ont le bout des pattes blanc comme sont peintes les croix de chemin »<sup>192</sup>. Le tout se passe un *matin joyeux d'octobre*. Elle se rend au village dans le vieux magasin délabré. Mais on ne sait pas ce qu'elle y fait. Elle revient cependant avec « un gros paquet ficelé comme un larron »<sup>193</sup>. Elle va dans la tasserie et se jette sur le foin avec toute sa peine.

---

<sup>190</sup> *Op. cit.*, p. 4.

<sup>191</sup> « Mamselle Noisette ». Émission non datée. Je rappelle que Radio-Canada a détruit les bandes de la série *Au bord de la rivière*. Le manuscrit du script « Mamselle Noisette », conservé par l'auteur, n'indique aucune date.

<sup>192</sup> *Op. cit.*, p. 1.

<sup>193</sup> *Loc. cit.*

Elle entendait bourdonner dans sa tête les rires des garçons qui connaissent qu'elle ne va plus au couvent et qu'elle n'a point d'amant<sup>194</sup>.

Mais on apprend ce qu'elle a dans son paquet. Une cage de cristal en forme de boule.

À l'intérieur se trouvaient enfermés deux oiseaux, l'un nommé l'avenir et l'autre le rêve.

La jeune fille demande à sa cage :

pourquoi personne, jamais, ne songeait à sa coiffe et à son fichu blanc. La cage lui raconta que l'amour chagrine plus souvent qu'il n'enchant<sup>195</sup>.

La Noisette se voit à la veille de ses noces. Puis, elle se voit en princesse et baronne avec « son bel amant de mari et même quelques autres pour les jours de pluie »<sup>196</sup>. La Noisette s'enquiert du mariage. Alors la cage, écrit Perrault,

s'obscurcit soudain comme par nuages, l'amour et le rêve s'évanouirent comme par mirages et la Noisette peut ouïr à son aise la triste chanson des mau-mariés<sup>197</sup>.

L'histoire se termine mal. Noisette flanque un coup de sabot dans la boule de cristal et les poules sont « ébahies de voir des cailloux soudain briller au soleil »<sup>198</sup>.

La morale de l'histoire est la suivante :

« Eh! Eh! mieux vaut, si l'on  
veut s'y marier  
n'y point de trop près  
regarder. »

---

<sup>194</sup> *Op. cit.*, p. 2.

<sup>195</sup> *Op. cit.*, p. 2.

<sup>196</sup> *Op. cit.*, p. 3.

<sup>197</sup> *Loc. cit.*

<sup>198</sup> *Op. cit.*, p. 4

Il n'y a pas de boule de cristal dans l'oeuvre perraldienne. Le rêve du prince charmant est un piège. La fiction est un piège. La fiction appartient aux mieux nantis. Elle est l'arme du pouvoir. Il faut se dresser contre elle. Mais comment organiser sa fronde ? Comment renverser les idoles ? En allant dans la littérature des pauvres : les chansons. L'occasion lui est fournie plus que jamais avec une nouvelle série radiophonique : *Le Chant des hommes*.

## CHAPITRE 9

### LA VIE

L'expérience d'*Au bord de la rivière* est une entrée en matière, une mise en place, un prologue dans l'univers textuel perraldien. Pierre Perrault fait ses premières armes. Déjà, on y voit poindre les thèmes qui lui sont chers, la vie plus forte que l'écriture, la parole plus forte que le mot. *Le chant des hommes*<sup>199</sup>, lui, sera non seulement un tour du monde en chansons, mais aussi un laboratoire de lecture extraordinaire, un carrefour de textes, un lieu d'intertextualité. Il rend possible le Perrault à venir, celui des grands textes poétiques *Chouennes*<sup>200</sup> et *Gélivures*<sup>201</sup>. L'écriture quotidienne de cette série propulse le scripteur qu'est Perrault dans ce que Paul Zumthor appellerait « un réseau textuel exceptionnel marqué par le travail des autres textes sur le sien<sup>202</sup>. » Pour Zumthor, je le répète, « le texte, pas plus que le discours, n'est clos. Il est travaillé par d'autres textes, comme le discours par d'autres discours<sup>203</sup>. » Du reste, il analyse en termes clairs l'intertextualité :

Celle-ci se déploie simultanément dans trois espaces : — un espace où le discours se définit comme lieu de transformation d'énoncés venus d'ailleurs; — l'espace d'une compréhension (d'une « lecture ») opéré selon un code nouveau, produit par la rencontre de deux ou plusieurs discours d'un énoncé; — l'espace interne du texte, enfin, où parfois le discours manifeste explicitement les relations qu'entretiennent les parties allogènes le constituant<sup>204</sup>.

S'il y a un endroit où le texte bouge<sup>205</sup>, c'est dans *Le chant des hommes*.

---

<sup>199</sup> *Le Chant des hommes*. Série d'émissions quotidiennes réalisée par Madeleine Martel et animée par François Bertrand. D'avril 1956 à mars 1958.

<sup>200</sup> Pierre Perrault, *Chouennes*, Montréal, L'Hexagone, 1975, 317 p.

<sup>201</sup> Pierre Perrault, *Gélivures*, Montréal, L'Hexagone, 1977, 209 p.

<sup>202</sup> Paul Zumthor, « Intertextualité et mouvance », dans *Littérature*, 41, février 1981, p. 8.

<sup>203</sup> *Op. cit.*, p. 8.

<sup>204</sup> *Op. cit.*, p. 9.

<sup>205</sup> « Le texte bouge ». Expression qu'utilise Paul Zumthor dans « Intertextualité et mouvance », p. 12.

Nous sommes en 1956. Perrault quittera définitivement le bureau d'avocats Tansey, De Grandpré et De Grandpré. Il deviendra scripteur à temps plein. Il deviendra l'avocat de la vie à travers *le Chant des hommes*. Perrault prépare son sol. Non seulement il le laboure mais encore il le herse. *Le Chant des hommes*, c'est une entreprise énorme de hersage, qui fait éclater la terre perraldienne. Il prépare la dramaturgie de ses futurs biodrames. Ses personnages sont les vivants, d'une part, et les intellectuels, de l'autre. *Le Quartier Latin* définissait les intellectuels, *Au bord de la rivière* présentait des écrivains de la vie : les poètes. L'un réglait ses comptes à l'éducation, l'autre à la littérature. *Le Chant des hommes*, lui, introduit progressivement le quotidien, d'abord par la poésie des Noirs. Ainsi donc le jeu dramatique, commencé dix ans plus tôt avec *Pierres en vrac*, continue. La force dramaturgique perraldienne est tout entière contenue dans le thème de l'immense désir de la vie. La force antagoniste est toujours l'intellectualisme. La valeur dramatique, ce sera la chanson et, plus encore, les travaux et les jours. Voilà comment Perrault valorisera le thème de la vie. Et nous verrons se profiler de plus en plus le destinataire qui est le Québécois.

Comme Radio-Canada a aimé ce qu'il a fait pour *Au bord de la rivière*, on l'engage pour une série où il écrira près de 150 scripts<sup>206</sup>. Madeleine Martel en est la réalisatrice. Avec elle, il choisit parmi l'immense répertoire des disques *Folkways*, qui porte sur le folklore de tous les pays du monde. Ainsi fera-t-il un voyage culturel de deux ans. Comme les émissions sont quotidiennes, il écrira comme un forcené. Tout au plus n'aura-t-il jamais qu'une semaine d'avance. Il fréquente la bibliothèque Saint-Sulpice, mais il travaille surtout chez lui, au 6765 de la 15<sup>e</sup> avenue à

---

<sup>206</sup> De tous les spécialistes de l'oeuvre de Pierre Perrault, Yves Lacroix est celui qui a le plus étudié les scripts radiophoniques. Son travail se révèle un instrument précieux pour celui qui veut mieux connaître cet aspect. C'est une thèse de maîtrise dont il a repris les principaux éléments dans un texte publié dans *Voix et images*. Parlant du *Chant des hommes* il écrit : « Cette série d'émissions quotidiennes a tenu l'horaire pendant deux ans; elle comprit quelque cent cinquante textes, diffusés le matin ou le soir, parfois repris tels quels pendant l'été, le plus souvent transformés. » Yves Lacroix, *op. cit.*, p. 65.

Rosemont<sup>207</sup>. Pierre Perrault s'est confié au professeur Paul Warren au sujet de cette série :

[...] Marc Thibault, directeur de la radio à Radio-Canada, m'a confié une émission quotidienne intitulée *Le chant des hommes*. Il s'agissait d'utiliser des disques provenant principalement de la série *Folkways*. Qui, semble-t-il, n'intéressaient personne. Qui concernaient particulièrement les traditions populaires à travers le monde. Le petit dernier accommode les restes. Je me suis mis à la tâche pour assurer mon pain et mon beurre. Et parce qu'à cet âge-là on ne doute de rien. C'est, en vérité, grâce à cet immense voyage dans la popularité que je me suis rendu compte que l'homme existait en dehors des livres et de la fiction. J'ai commencé à réaliser qu'il n'y avait pas seulement sur la planète des prêtres, des seigneurs et des dieux. Pas seulement des écrivains, des artistes et des musiciens. J'ai beaucoup d'admiration pour Victor Hugo et Rembrandt, pour Mozart et Rodin, pour Rilke et Racine. C'est d'ailleurs avec les grands maîtres que j'ai fait mes classes. Mais tout ce que j'ai appris d'eux ne concernait pas le vrai monde. Mon monde et mes rivages. Ou si peu. Il y avait un immense fossé qui me séparait de la vie réelle. La seule qui se trouvait à ma hauteur<sup>208</sup>.

Perrault est un avocat-né. Il ne peut pas écrire un texte sans défendre une cause. Dans les textes du *Chant des hommes*<sup>209</sup>, il y a un vibrant plaidoyer en faveur des démunis. Par exemple, dans les quatre premières émissions consacrées à la culture africaine et les vingt-huit autres sur l'Europe. Voyons de près comment se manifeste et se comporte le texte.

La série *Le Chant des hommes* commence par l'évocation de la culture noire. Ces Noirs qui, nous dit Perrault, « ne sont pas des artistes mais des vivants »<sup>210</sup>. S'ils

<sup>207</sup> Informations obtenues dans une entrevue faite chez lui, le lundi 3 août 1992, entre 9 heures et 19 heures.

<sup>208</sup> Pierre Perrault et Paul Warren (dir.), *Cinéaste de la parole, Entretiens avec Paul Warren*, Montréal, L'Hexagone, 1996, [347 p.], p. 30.

<sup>209</sup> « Perrault a conservé du *Chant des hommes* un portefeuille de cent quarante-neuf manuscrits. Il est impossible d'en déterminer l'ordre ou de préciser s'il y a progrès de l'écriture d'un texte à l'autre : la plupart ne sont pas datés et l'auteur les a classés par sujets, pour son usage personnel, selon deux principes d'unité. Il y a d'une part les répertoires nationaux, d'autre part les suites cosmopolites célébrant une réalité ou une activité particulière. » Yves Lacroix, *op. cit.*, p. 76.

<sup>210</sup> « Les Noirs », de la série *Le Chant des hommes*, p. 1. Émission datée du 21 mai 1956, reprise le 27 mai 1957. [N.B. Chaque fois qu'il le sera possible, j'indiquerai les dates de diffusion du même script.]



sont vivants, c'est que « ce qu'ils mettent en musique, en rythme, en cadence ne raconte pas des rêves mais leur réalité<sup>211</sup> ». Et leur réalité est celle d'un peuple méprisé, un peuple dont les femmes, dit le poète Sondi di Buvea, devaient écraser « leurs bouches rougies sur les lèvres minces et dures des conquérants aux yeux d'acier »<sup>212</sup>.

Perrault parle de l'esclavage non seulement des Noirs, mais encore des Jaunes d'Afrique du Sud. Des Jaunes venus de Malaisie. Il parle de la peur qui conduit les Noirs. La peur et la superstition. Tout alors devient prétexte au voyage. Le texte perraldien bouge. Il passe maintenant aux Caraïbes, où ont été transplantés les Noirs. Il est question de vaudou et de soleil. Le texte semble guidé par l'obligation de faire entendre des chansons. Par exemple, la chanson vaudou « Soleil ». Perrault parle de la manifestation du vaudou en Martinique sous la forme du « Quimbois des trois curés », jolie histoire qui lui permet de souligner le caractère joyeux des Martiniquais et de présenter les créoles : « [...] et ils sont l'Amérique... plus profondément que les Blancs eux-mêmes qui restent, encore et pour longtemps, par atavisme... européens<sup>213</sup>! »

Le deuxième texte, lui, portera exclusivement sur le vaudou. Le scripteur nous dit d'emblée que l'Afrique « par le truchement du bois d'ébène, a fait pleuvoir sur toute la terre d'Amérique une pluie d'étoiles qui parlent »<sup>214</sup>. Les Noirs, des étoiles qui parlent. Le poète Perrault nous introduit à l'esprit noir. Le scripteur se permet, comme au temps du *Quartier Latin*, de lancer des phrases où le don de la formule le dispute à l'esprit moralisateur. Nous plongeons en pleine cérémonie vaudoue avec

---

<sup>211</sup> *Loc. cit.*

<sup>212</sup> *Op. cit.*, p. 2.

<sup>213</sup> *Op. cit.*, p. 5.

<sup>214</sup> « Le vaudou », de la série *Le Chant des hommes*, p. 1. Émission datée du 21 mai 1956 et reprise le 27 mai 1957.

Hegba, le dieu soleil. L'invocation à ce dieu ouvre toutes les cérémonies vaudoues.

Le danseur de yanvalou demande :

Papa-hegba  
Ouvre barrière  
pour nous passer

Même les tambours doivent être baptisés avant de servir. Le tambour parfois parle seul à seul avec la divinité. « Il est la première voix de la jungle », suggère Perrault.

Trois divinités dominant : Dambala, le serpent, Hegba, le soleil, Erzulie, la lune.

Vient la chanson « Hegba m'a consolé ». Ce texte rend hommage non seulement à la vie, mais aussi à la connaissance vernaculaire.

Ma bouche de misère  
de salive noire  
noire de nuit noire  
boit son bol de clartés<sup>215</sup>

dit le poème de *Die Che*. Que cherche-t-il ? Ce qui est fantastique, c'est la vie qui lui est révélée par la chanson et la poésie. Ce contact avec la civilisation noire lui fait comprendre l'importance du surgissement d'une culture. On a étouffé la culture québécoise parce qu'on a réprimé trop longtemps non seulement sa parole, mais encore la source de cette parole. On avait peur de se salir les mains. Nous sommes dans les années 50, dix ans avant les *Belles Soeurs*. Le québécois n'existe pas en littérature. Tout au plus existe-t-il une langue canadienne-française passée au crible impérial. Parce que cette langue n'est pas digne de littérature. Certes, il y a des écrivains comme Saint-Denys Garneau, Choquette, Desrosiers, Gélinas. Le poète dramatique en Perrault construit ce thème de la vie qu'il oppose à la littérature impériale.

On a souvent honte de sa mère, surtout quand on appartient à un petit peuple. Comme Jean Lemoyne. C'est ma propre identité,

---

<sup>215</sup> *Op. cit.*, p. 6.

au fond, que je construisais à même leur humilité. Mais qui en veut de ce petit pain ? Plusieurs ont rougi de *Pour la suite du monde* et des gens de l'île qu'on a qualifiés de *demeurés* et aussi de *La bête lumineuse*<sup>216</sup>.

Perrault n'est pas contre la littérature, à condition que celle-ci soit digne de la vie, c'est-à-dire qu'elle ait du souffle. Or, qu'est-ce qui convient le mieux à la vie qu'une littérature digne du souffle de l'homme, une littérature d'intonation, une littérature sonore, une littérature qui montre son corps. Et voilà que la culture noire « boit son bol de clartés », et Perrault se met à raconter le jazz. Il thématise. Il prépare son sol. Le sol d'un dramaturge est une terre riche. Un dramaturge construit toujours un microcosme pour parler d'un macrocosme. Un dramaturge véritable, ce n'est pas celui qui utilise une structure comme un moule. La dramaturgie se nourrit de la vie. Ici, la vie noire, la vie des Noirs, une vie de misère. « Un Noir est un tambour »<sup>217</sup>, écrit d'emblée Pierre Perrault dans son texte « Le jazz ». C'est là une métaphore et, en même temps, une métonymie au sens nietzschéen du terme, c'est-à-dire une figure, un trope, une désignation impropre, la « commutation de la cause et de l'effet<sup>218</sup> ». Ici le Noir est un tambour.

Le jazz est né lentement de la seule chose que les Noirs pouvaient prendre comme bagage sur les transbordeurs tragiques qui faisaient le commerce du bois d'ébène : le rythme!...<sup>219</sup>

<sup>216</sup> Pierre Perrault et Paul Warren (dir.), *op. cit.*, p. 31.

<sup>217</sup> « Le jazz », de la série *Le Chant des hommes*. Cette émission fut donnée pour la première fois le 4 mars 1957. Le texte en a été publié dans *Les Cahiers radiophoniques* de la Société Radio-Canada. J'utilise, ici, la version parue dans l'appendice de la thèse d'Yves Lacroix. Voici la notice bibliographique : « Le Jazz », dans « Poésie de la parole, Pierre Perrault », mémoire de maîtrise, présenté par Yves Lacroix à l'Université de Montréal, 1972, [190 p.; en appendice, 22 textes, 168 p.], Appendice, p. 42-47.

<sup>218</sup> Friedrich Nietzsche écrit : « [...] lorsque, par exemple, le rhéteur dit « sueur » pour « travail », la « langue » pour la parole ». Il ajoute : « Mais tous les mots sont en soi et dès le commencement, quant à leur signification, des tropes. À la place de ce qui a vraiment lieu, ils installent une masse sonore qui s'évanouit dans le temps : le langage n'exprime jamais quelque chose dans son intégrité mais exhibe seulement une marque qui lui paraît saillante. » Friedrich Nietzsche, « Rhétorique et langage », dans *Poétique, revue de théorie et d'analyse littéraire*, no 5, « Rhétorique et philosophie », 1971, p. 112-113.

<sup>219</sup> « Le Jazz », p. 43.

L'espace perraldien est orographique. L'économie littéraire est stylistiquement tropique. Quand ce n'est pas la métonymie, c'est la métaphore. « Les Noirs dansaient, chantaient, rythmaient leur vie à voix basse, mais leurs espoirs, contenus longtemps, un jour allaient déborder<sup>220</sup>. »

La métaphore de l'espoir débordant comme l'eau, comme le vin d'une outre trop pleine. La métaphore « ne crée pas de mots à neuf, mais elle déplace la signification », nous dit Nietzsche<sup>221</sup>. Perrault cherche le commencement, débusque l'origine, découvre l'aurore. La chanson nègre raconte la vie de tous les jours. Il n'en faut pas plus à Perrault pour chercher les traces du jour. Le passé ne l'intéresse pas en tant que tel, même s'il y fait référence. Pierre Perrault cherche plutôt le présent qui est dans l'homme, l'acte du présent. Le présent de l'émotion, le combat de chaque instant pour la vie. Un homme de chair et de sang. Un homme en action. Le drame. Du mot *drama*, c'est-à-dire *action*. « Pour qu'il y ait drame, il faut que la dramaturgie soit de telle nature que la combinaison initiale engendre une action », dit Étienne Souriau<sup>222</sup>. « Le Jazz » fait affleurer le quotidien dans le texte perraldien. Or, c'est ce pain que la poétique perraldienne veut manger. Autant sa rhétorique s'est nourrie des effets ostentatoires de la culture livresque, autant les conditions poétiques de son oeuvre puisent à même une intertextualité *hémérogène*<sup>223</sup>.

La musique noire ne fut d'abord que souvenir et nostalgie.  
Puis elle se prit à parler de la vie, des gestes de la vie, des gestes du coton ou de la canne à sucre, des gestes du porteur d'eau, de ceux des casseurs de cailloux, des travailleurs du rail. Mais ces gestes étaient aussi des liens féroces, qui usaient la peau noire, qui crevaient la plante des pieds, qui courbaient l'échine sombre et souple du grand corps de bronze, qui abrutissaient le moindre

---

<sup>220</sup> *Loc. cit.*

<sup>221</sup> Friedrich Nietzsche, *op. cit.*, p. 112.

<sup>222</sup> Étienne Souriau, *Les grands problèmes de l'esthétique théâtrale*, Paris, Centre de Documentation universitaire, 1965, [101 p.], p. 24.

<sup>223</sup> Qui génère la clarté.

rêve, le moindre espoir échappé de ces yeux blancs d'esclaves, de ces sourires d'ivoire, échappés à la tristesse<sup>224</sup>.

La quête de l'origine est telle, dans ce texte, qu'il utilise souvent des figures fondatrices pour étoffer son propos. Par exemple, il compare le Noir à un novice de monastère<sup>225</sup>. Il souligne la quête de l'homme fondamental faite par le Noir. Il s'introduit dans leur morale, en profite pour critiquer l'hypocrisie blanche qui juge pervers les rites orgiaques. Ici, l'hypocrisie blanche est une force qu'il travaille comme un antagoniste.

Ces scènes d'orgie et d'obscénités qui entouraient le culte du vaudou n'étaient peut-être perverses qu'aux yeux des Blancs puritains et hypocrites qui savent mieux cacher leur sentiment et n'ont pas cette conscience charnelle des Noirs qui pendant des siècles ont perpétué, sans joie, leur misère<sup>226</sup>.

L'immense appétit de vivre des Noirs impressionne Perrault. Depuis des siècles les Noirs ont été maltraités et, malgré tout, ils gardent la ferveur, ils vénèrent la vie.

Ils sont sauvages! et aiment les ivresses, les extases et l'amour qui est vie. Ils sont ignorants, illettrés mais leur poésie est plus grande et plus forte que toutes les cathédrales englouties de ceux qui écrivent leurs poèmes pour l'immortalité. Leur poème est sauvage mais il est vrai comme la vie<sup>227</sup>.

L'équation perraldienne est simple : la vie égale le vrai et le vrai égale la vie. La culture noire est vraie, donc vivante. La poésie noire est sauvage, c'est-à-dire pleine de vie. Au reste, le sauvage chez Perrault est intimement associé au vivant<sup>228</sup>.

Femme nue, femme noire  
Vêtue de ta couleur qui est vie...

<sup>224</sup> « Le Jazz », p. 43.

<sup>225</sup> « Le seul plaisir des Noirs esclaves était le rythme et leur peine et ils s'en saoulaient parce que leur âme était sensible comme une âme de novice impressionnée par la monotone grandeur du déambulatoire à colonnes du cloître de son couvent [...]. » *Ibid.*, p. 43.

<sup>226</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>228</sup> Par exemple, l'animal est une force symbolique extraordinaire dans l'oeuvre de cet homme.

Femme nue, femme obscure  
Fruit mûr à la chair ferme, sombres extases  
de vin noir.

Léopold Senghor

Pierre Perrault rend hommage à la force vive des Noirs en écrivant en même temps un vibrant réquisitoire contre la religion catholique. Selon lui, la vierge noire du rêve des Noirs sauvera le monde.

Leur latin, c'est la musique et leur musique n'est pas seulement comprise par les prêtres, leur musique n'est pas un existentialisme à la seule portée de quelques philosophes de quartier, leur musique parle un langage que chaque homme possède en lui, plus ou moins atrophié, le langage sublime et vrai de la sauvagerie<sup>229</sup>.

Perrault attaque le jargon des prêtres. Il en profite pour égratigner au passage les intellectuels que, décidément, il n'aime guère. Cela rappelle les débats du *Quartier Latin*.

En revanche, il aime toujours les poètes. Il cite Aimé Césaire pour qui les Noirs sont

véritablement les fils aînés du monde,  
poreux à tous les souffles du monde...  
chair de la chair du monde palpitant du  
mouvement même du monde<sup>230</sup>.

Il évoque le Guy Tyrolien de *Wildman Blues* qui écrivait :

Ces Messieurs de la ville  
Ces Messieurs comme il faut  
Qui ne savent plus danser le soir  
au clair de lune  
Qui ne savent plus marcher sur la  
chair de leurs pieds  
Qui ne savent plus conter les contes  
aux veillées<sup>231</sup>.

---

<sup>229</sup> « Le Jazz », p. 45-46.

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 46.

Hommage à l'homme du quotidien, à l'homme qui fréquente le jour sans avoir peur de se salir. Ce texte sert d'hypotexte à « On demande des poètes de chair et de sang »(1980), un grand poème qui célèbre l'homme du peuple et que Perrault écrira une vingtaine d'années plus tard :

sans le carcan du cou sans la bosse du canot sans l'amian-  
tose des Appalaches pour exalter la fin du jour sans la sili-  
cose impatiente pour dépeupler le bout du rang sans toutes  
les douleurs de père en fils qui nous mémorisent de fond  
en comble

des pieds qui saignent dans les bottes des débardeurs

jusqu'à la tête heureuse sous la calotte du petit matin qui  
tempête à tort et à travers ayant oublié ses motifs

sans le sang lui-même et le témoignage des mères chargées  
de transmettre une mémoire nourricière

le sang à soutenir jusqu'à l'au-ras du jour entre les cuisses  
de la belle dent pour perpétuer les saisons et une vision du  
monde analphabète et violoneuse

le sang qui maille à partir avec l'enfance et les écoutes  
pour alerter l'exubérance qui se cherche un violon  
sans la perte de vue de tant de navires

sans la perte de vue de tant de rivages

sans les trois navires qui ne nous arrivent jamais depuis  
toujours

que reste-t-il à espérer <sup>232</sup>?

La citation est le mode privilégié de fonctionnement littéraire du *Chant des hommes*. Les citations servent de rampe de lancement à la critique de Pierre Perrault. Il excelle dans la paraphrase critique. Il maîtrise l'art de reprendre à ses fins une pensée poétique forte. Il transforme la poétique en rhétorique. Par exemple, il transforme les vers de la chanson de Tyrolien par :

---

<sup>232</sup> Ce poème sera repris dans *Irréconciliables*, dans *L'Action nationale*, vol. LXXXV, numéro 4, avril 1995, p. 108.

Ces messieurs de la ville ont inventé la misère noire, ils l'ont fabriquée de leurs mains et ils continuent d'en toucher les rentes en écoutant pour leur plaisir de dilettante de la musique noire qui les fait frémir et qui ne leur fait pas comprendre ce que c'est qu'un

Nègre noir comme la misère  
qui demande qu'on le  
délivre de la nuit de son sang<sup>233</sup>.

« Le jazz ne vient pas de l'université ni de l'académie », nous dit Perrault. Il vient de la vie. Il aura même pour le décrire cette synecdoque cinglante : « [...] il arrive à pied du pays de la misère, [...] »<sup>234</sup>.

« Une co-implication s'est introduite », dirait Nietzsche. « Une perception partielle s'introduit à la place de la vision pleine et entière<sup>235</sup>. » Le Jazz est un Noir qui marche pieds nus dans l'aube de l'asphalte. Voilà un décor. Voilà comment Perrault travaille la force dramatique de la vie en lui cherchant sa toute-puissance. Il pointe le quotidien, et, surtout, il évoque la découverte de la parole à travers le chant des hommes, à travers ses chansons, celles de l'au-jour-le-jour. Nous sommes au seuil de sa grande découverte de la parole.

---

<sup>233</sup> « Le Jazz », p. 46-47.

<sup>234</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>235</sup> Friedrich Nietzsche, *op. cit.*, p. 112.



**DEUXIÈME PARTIE**

**LA DÉCOUVERTE  
DE LA PAROLE**

**« Les années créatrices »  
(1956-1962)**

**CHAPITRE 1 : La mouvance**

**CHAPITRE 2 : La voix**

**CHAPITRE 3 : Le livre**

**CHAPITRE 4 : La parole**

**CHAPITRE 5 : Le récit**

**CHAPITRE 6 : La traverse**

**CHAPITRE 7 : Le nord**

**CHAPITRE 8 : Au coeur de la rose**

**CHAPITRE 9 : La rose**

**CHAPITRE 10 : Le navire animal**

**CHAPITRE 11 : Le portulan**

**CHAPITRE 12 : La mort des frères Collin**

## CHAPITRE 1

### LA MOUVANCE

Pierre Perrault consacrera plusieurs scripts de la série *Le Chant des hommes* à la chanson folklorique européenne. Le 23 avril 1956, il signe une émission intitulée « L'Angleterre » en revendiquant d'emblée l'autorité d'un poète qui a truffé ses pièces de chansons « comme un aveu que certains sentiments y trouvent mieux qu'autrement leur expression<sup>236</sup>! »

Le texte se développe en fait comme un hommage à la chanson. Perrault fait même référence à un mot du misanthrope de Molière pour étayer sa position :

Et je prise bien moins tout ce que l'on admire  
Qu'une vieille chanson que je m'en vais vous dire<sup>237</sup>

Mais l'Angleterre n'est qu'un prétexte à nourrir la valeur *parole*. L'objet de plus en plus aimé et convoité. C'est dans *Le Chant des hommes* que la puissance de la parole apparaît sous la forme de la chanson. Perrault nous fait entendre la chanson « Greensleeves » que Shakespeare cite à deux reprises dans *Les joyeuses commères de Windsor*. L'Angleterre lui permet de passer au Canada. Il se rapproche. Il évoque Terre-Neuve comme la plus poétique des provinces canadiennes parce qu'elle a conservé non seulement le goût de la chanson mais encore le goût du métier de la chanson. Plus le texte avance, plus nous comprenons que l'Angleterre, en somme, n'est qu'un prétexte pour parler de la pêche des Terre-neuviens. Dans toutes les chansons terre-neuviennes, il y a toujours au moins une phrase qui parle de bateaux et de l'amour de ces gens.

Les gens de mer savent mieux que les autres parler d'amour  
parce qu'ils connaissent bien la signification d'absence et de  
regret et d'anxiété.

---

<sup>236</sup> Il fait entendre « It was a lover » dans « L'Angleterre », de la série *Le Chant des hommes*, p. 1. Émission du 23 avril 1956, rediffusée le 23 octobre 1957.

<sup>237</sup> *Op. cit.*, p. 2.

La femme dans sa maison blanche agrippée au rocher, juste au bord des coups de butoir de la vague, la mère qui entreprend chaque soir d'absence, après avoir couché les enfants, sa veillée d'attente en écoutant le rocher répéter les vagues qui battent la vie des hommes, l'épouse seule dans sa nuit connaît la bonne mesure d'un amour en mer<sup>238</sup>.

Si je m'y suis attardé un peu, c'est qu'il y a ici en germe une pièce qui n'est pas loin et qui s'intitulera *Au coeur de la rose* (1958). Il sera beaucoup question de mer, d'amour et d'attente dans cette pièce. La mer, cette immense flaque de vie, là où tout grouille, là où les trois navires sont possibles, la route des découvertes.

Le voyage fascine Perrault. *Le Chant des hommes* est un grand voyage. Certes, les impératifs de la radio l'obligent à devenir une sorte de compilateur. Pas étonnant que nous ressortions de la lecture des scripts un peu étourdi par l'érudition brouillonne et vertigineuse du jeune scripteur. Il ne faut pas oublier qu'il doit écrire un script par jour pour cette série. Cependant, en regardant de près les dizaines de textes que Perrault consacre aux pays européens et à leurs chansons, nous voyons sourdre ses préférences pour une culture nomade, pour une mouvance, celle des bergers ou des gens de mer, la mouvance qui caractérisera sa propre démarche à partir de 1956. Car c'est cette même année que Perrault entreprendra sa grande marche à travers le Québec. Mouvance, origine, fondation, voilà des thèmes clés qui ont pour dénominateur commun la découverte. Ainsi pour parler de la Bulgarie :

En vérité la Bulgarie, étant située sur les bords de la mer Noire, se trouvait sur le chemin des routes commerciales allant d'Asie en Europe, sur la piste des caravanes innombrables et cahotantes charriant au rythme monotone des cloches et des chameaux les soieries et les damas ou transportant dans un galop effréné et diabolique les hordes barbares aux yeux étranges et rêveurs<sup>239</sup>.

Une ferveur adolescente anime ce texte, qui regarde la permanence sous le changement. Les Turcs ont planté des minarets en Bulgarie, mais les Bulgares n'ont

---

<sup>238</sup> *Op. cit.*, p. 3.

<sup>239</sup> « La Bulgarie », de la série *Le Chant des hommes*. Trois dates : 22 mai 1956, 28 septembre 1956 puis 10 juillet 1957. [Cité par Yves Lacroix, *op. cit.*, p. 31.]

pas oublié malgré tout les légendes de Cornouailles. Il fait entendre la chanson « Chopedance ». Encore une fois l'image de la personne qui se déplace apparaît. Perrault est fasciné par les marcheurs. Les laitières, par exemple :

Elles portent un bâton sur le dos à chaque bout duquel sont suspendus, par devant et par derrière, les jarres de terre cuite aux formes lourdes et vont livrer, à pied, leur lait à domicile comme s'il ne se passait rien sur la terre<sup>240</sup>.

Puis vient la Russie. C'est la musique de « Ukrainian Dance ». Perrault n'est pas tendre pour la Russie. Il l'accuse d'avoir mis la main sur d'autres pays, comme l'Ukraine, d'autres pays « qui n'ont pas fini d'écrire (depuis le temps qu'ils ont commencé) la chanson de leur liberté ». Les Russes ne s'occupent plus du passé, nous dit-il, ajoutant : « ce en quoi ils ont tort d'une façon et ce en quoi ils ont quand même raison à la fin »<sup>241</sup>.

Autre grande figure qui viendra hanter tous ses textes, l'image de la remontée du fleuve. Par exemple, le Danube.

Les conquérants et les nomades ont envahi le monde en le remontant, en le prenant à rebours des fleuves comme les saumons à l'époque du frai<sup>242</sup>.

C'est le delta du Danube dans la mer Noire. Or, la steppe désertique « percée par les multiples bras du fleuve géant » est habitée par des Turcs et des Circassiens, des Tziganes, des Bulgares et des Valaques, des Russes et des Serbes. « Le fleuve fabrique les paysages, le paysage compose les races, et la race vient encore du fleuve comme le paysage<sup>243</sup>. » Cette phrase illustrera bien sa pensée ultérieure, la figure du fleuve comme mère nourricière. Passent la Bulgarie, la Roumanie et la Serbie, puis vient la Hongrie, là où le Danube « abandonne la contrainte des montagnes pour féconder la plaine immense aux couleurs changeantes

---

<sup>240</sup> *Op. cit.*, p. 33-34.

<sup>241</sup> *Op. cit.*, p. 34.

<sup>242</sup> « Le Danube », de la série *Le Chant des hommes*, p. 1. Émission datée du ? 1956, reprise le 5 septembre 1957.

<sup>243</sup> *Op. cit.*, p. 1.

et douces »<sup>244</sup>. Perrault cite une chanson hongroise sur une musique de csardas qui est une danse.

Amen! La pluie tiède enfoncera  
 Dans le sol mes ossements éclatés  
 Et si le vent vient secouer  
 Les épis d'herbes mauvaises  
 Mes os s'agiteront, opulents  
 Et je courrai renard, et je serai lièvre  
 Et j'aurai faim, loup farouche  
 pendant l'hiver neigeux et cruel.  
 Et je serai charbon, hochant  
 la tête au vent d'automne.

La vie qui bat. Une vie où nature et culture se fécondent mutuellement. Le Perrault du *Chant des hommes* est un Perrault de courtepoinette. Je devrais plutôt dire de pointes folles. Il brode avec toutes les étoffes qui lui passent sous la main, qu'elles soient de grosse bure ou de légère batiste.

*Le Chant des hommes* prépare les avenues que seront les autres séries, mais elle annonce surtout *Au pays de Neufve-France*. Comme si le voyage à travers les chansons du monde entier le préparait à celui du fleuve Saint-Laurent. Son fleuve sur lequel il écrit toujours, aujourd'hui. Perrault apprend à travers le monde l'universalité de son propre pays. Il comprend que ce qui fait un peuple, c'est sa parole, la parole de ses chansons, expression vive de son rapport au monde, le mode poétique à la fois le plus direct et le plus économique. Il ne faut pas se tromper, les pays du Danube, ceux de la Grande-Bretagne mènent tous à l'embouchure du Saint-Laurent. En fait, ce travail sur la culture folklorique mondiale est un entraînement.

[...] j'ai recommencé mes humanités à même la matière sonore  
 des émissions que je faisais<sup>245</sup>.

Perrault raconte l'Écosse et ses lochs. Il raconte les Hébrides comme s'il y avait été. Voilà sa passion. Ce qu'il écrit doit vivre. Voilà aussi son imagination livresque. Or, comme il n'est pas obligé de citer ses sources dans une émission de radio, il

---

<sup>244</sup> *Loc. cit.*

<sup>245</sup> Pierre Perrault dans *Cinéaste de la parole*, p. 32.

faudrait un travail d'archéologue pour reconstituer avec précision toutes les sources directes perraldiennes. En revanche, les sources indirectes qu'on pourrait appeler plus simplement l'intertextualité perraldienne affleure ici et là. Par exemple dans ce texte, il dit que « les îles écossaises ont un nom de poème parnassien »<sup>246</sup>. Perrault aime, à l'occasion, glisser des éléments de sa culture classique. Les rêves et les légendes dans ce pays sont engrangés, nous dit-il, « en plus grande richesse et abondance que le pain et le vin car la légende est une herbe rare des terres pauvres<sup>247</sup>. »

Ce script est un véritable hommage à la légende qui, pour Perrault, appartient à la réalité et à l'oralité. La parole est ici un levain différent de la fiction. Car la parole est ancrée dans le réel, elle naît du rouet des fileuses, elle n'est pas fille de l'abstraction. Ainsi, cette histoire du Château de Glamis où « il y a une fenêtre dont on n'a jamais pu trouver à l'intérieur la pièce correspondante »<sup>248</sup>. Perrault écrit :

[...] point n'est besoin de dire que les explications de ce fait abondent toutes plus terrifiantes les unes que les autres. Et quand les femmes le répètent les hommes finissent par y croire. Et on ne sait plus où est la légende et où cesse la vérité. Et point n'est besoin de faire le partage, puisque la légende ne fait qu'embellir l'histoire et la vie sans jamais les fausser<sup>249</sup>.

La légende embellit alors que la fiction fausse. La fiction en tant que « modèle de vérité préétablie », je le répète. Telle est la pensée de Perrault. Comme si la légende n'était pas une fiction parce qu'elle n'est pas une abstraction.

Soudain le texte change. Nous changeons de pays. On entre dans l'imaginaire breton, celui du pays de la pierre qui vire, celui de Merlin, de Viviane et de tous les chevaliers de la Table ronde. « L'Angleterre » était un prétexte pour parler des Terreneuviens, « L'Écosse » en est un pour parler de la Bretagne. Perrault y va même d'un trait à la Arcimboldo pour décrire le pays :

---

<sup>246</sup> « L'Écosse », de la série *Le Chant des hommes*, p. 1. Émission datée du 13 septembre 1956 et reprise le 4 juillet 1957.

<sup>247</sup> *Op. cit.*, p. 1.

<sup>248</sup> *Op. cit.*, p. 2.

<sup>249</sup> *Op. cit.*, p. 2.

La Bretagne a des grands yeux qui regardent à travers la réalité, des sourcils d'argent, des oreilles grandes comme des grottes, la pipe au coin d'un sourire malicieux plein de mystère, un chapeau à rubans noirs aux larges bords et décoré de dessins cabalistiques et dorés<sup>250</sup>.

Perrault y parle d'une Bretagne mégalithique et flamboyante. Se côtoient Carnac et Concarneau. Le pays breton, celui des églises flamboyantes et des pardons de pierres, celui de la mer et des pêcheurs. Le texte se termine sur l'évocation des pêcheurs bretons, les thoniers de Concarneau, les sardinières de Douarnenez, les langoustiers de Camaret, et la chanson « La Paimpolaise ».

Quel voyage que *le Chant des hommes*! Un regard en mouvement ! C'est le premier grand travelling du futur cinéaste de *Pour la suite du monde* (1963) et des *Voitures d'eau* (1969). Un voyage littéraire vertigineux, car il est très difficile de suivre Perrault. Par exemple en Espagne, parce qu'après l'Écosse, c'est l'Espagne. Quelle mouvance ! Une Espagne d'abord évoquée littérairement par un poème de Musset :

Alors dans la grande boutique  
 Romantique  
 Chacun avait, maître ou garçon  
 Sa chanson  
 Je brochais des ballades, l'une  
 A la lune  
 L'autre à deux yeux noirs et jaloux  
 Andalous<sup>251</sup>

Au départ les lieux communs de la culture espagnole : Don Quichotte, Le Cid, l'Alcazar, le Greco et Henriquez dont il raconte l'histoire des boucles d'oreilles que le bandit offre à la fille du geôlier de la prison en échange d'un baiser. « Henriquez aurait tout aussi bien pu s'appeler Cortez ou Pissarro...<sup>252</sup> », écrit-il ironiquement, une autre flèche contre les conquérants d'empire. Plus loin, il cite Calderón, « le surintendant des fêtes » de Philippe IV. À côté de la chanson tragique, il fait entendre

<sup>250</sup> *Op. cit.*, p. 3.

<sup>251</sup> « L'Espagne », de la série *Le Chant des hommes*, p. 1.

<sup>252</sup> *Op. cit.*, p. 2.

la chanson paysanne qui parle des amours simples d'un gardien de troupeau de mules grises à qui une jeune fille donnera une fleur blanche pour qu'il vienne à minuit lui faire la sérénade avec ses castagnettes et ses amis joueurs de tambourin<sup>253</sup>.

On apprend que l'Espagne contemporaine couvre la moitié de l'ancien royaume de Navarre, le royaume des chansons de montagne<sup>254</sup>. Ici encore, le texte perraldien se fait les dents. Perrault attaque l'Espagne conquérante qui envahit le Nouveau Monde « qui était fort ancien, où la vie ne demandait qu'à vivre et la terre à produire »<sup>255</sup>. La vie contre l'Empire.

Le texte perraldien, d'une mouvance exceptionnelle, nous transportera dans le Nouveau Monde. L'Espagne sert ainsi à parler d'Amérique. Elle permet à Perrault de fustiger la prédation conquistadorienne. Là, au Nouveau Monde, il piste également quelques authentiques traditions espagnoles. Il en retrouve une dans la danse hondurienne appelée la « quisique » ou « signe », qui s'accompagne de marimba et d'accordéon<sup>256</sup>. Il fait entendre la chanson du Rio Lindo, la rivière qui va vers la mer. Il raconte les soirées de Tegucigalpa, « une voix douce qui fredonne une berceuse »<sup>257</sup>. Puis ce sont les Aztèques et leur poésie. Chaque village a son kiosque à musique, nous dit Perrault. Quant au Mexique, il a le sens de la fête parce que « l'année mexicaine qui a 365 jours comme tout le monde, compte 120 jours de fête comme nulle part ailleurs ce qui prouve que la joie fait partie du paysage »<sup>258</sup>. À cet effet, le script cite une chanson des rues :

Je marche à côté de tout le monde  
Parce que j'aime bien la joie  
J'ai honte un peu de ma voix  
Mais j'apprendrai à l'occasion  
Si l'occasion se montre  
Avant que je finisse ma chanson...<sup>259</sup>!

---

253 Il fait entendre une chanson intitulée « El Baile de Avilá ».

254 « Tango de Sabiral Puerto ».

255 *Op. cit.*, p. 3.

256 « Los Suditos ».

257 *Op. cit.*, p. 4.

258 *Op. cit.*, p. 4.

259 *Op. cit.*, p. 4-5.



Perrault écrira : « Et la chanson de rue, sans étude et sans artifice, continue son boniment nostalgique gouailleur et rend compte du soleil et du Popocatepelt [...]»<sup>260</sup>. »

La réalité textuelle du *Chant des hommes* est éclectique. Comment y trouver un ordre<sup>261</sup>? Ce qui compte ici, c'est la force brute que Perrault fabrique. *Le Chant des hommes* est un champ d'exercice. Perrault gagne la vie de sa petite famille. Il doit écrire une émission par jour. Il dévore tout. Le répertoire des disques *Folkways* est énorme. Il choisit les chansons avec Madeleine Martel, la réalisatrice, puis il construit des textes en lisant d'autres textes. Il est dommage que Perrault ne donne pas dans ses scripts les références précises de lecture.

Après l'Amérique, c'est la Finlande. L'appel du nord se fait entendre pour la première fois dans le texte perraldien, un nord sur lequel il écrira magistralement quarante ans plus tard dans les scripts d'une autre série radiophonique intitulée justement *L'appel du nord* (1993). Mais quarante ans plus tard, Perrault sera devenu philosophe.

Même la préhistoire nous paraît insignifiante avec ses millions d'années auprès de l'immense recueillement des glaciers. On a l'impression que la planète Terre est prise en charge par des forces et des inerties, des glaciations et des géologies, par des lunes et des marées, et que notre présence n'est qu'un petit incident sans importance, pas même une seconde dans la journée, qu'une autre glaciation ou qu'une éventuelle géologie effacera sans sourciller<sup>262</sup>.

---

<sup>260</sup> *Op. cit.*, p. 5.

<sup>261</sup> Yves Lacroix tente un classement dans sa thèse sur les scripts radiophoniques : « Cette réalité de la chanson folklorique surgie du quotidien est beaucoup plus explicite dans les émissions construites autour d'un thème. [...] Leur énumération est déjà révélatrice. Il y a une émission sur la vie, il y en a une autre sur la mort; il y en a une sur les enfants. Il y en a sur les aménagements possibles de la vie: l'amour, la guerre, la prison, les vacances, les voyages, les chemins de fer, les rues, la ville, les vêtements, la roue et les métiers; la religion, le diable et les fées. On y trouve plusieurs célébrations de cette vie, de ce passage de la femme à trépas: les fêtes, les foires, les mariages, Noël, la musique, les danses... Il y en a aussi sur la nature: le printemps, l'automne, la nuit, la pluie, le vent, les étoiles, la terre, les oiseaux, les fleurs, la forêt, les jardins, la montagne, les animaux, la mer, la rivière... C'est-à-dire non pas tellement la nature, les animaux et les oiseaux, comme le vin et la laine qu'on en peut tirer. » Yves Lacroix, *op. cit.*, p. 80.

<sup>262</sup> *L'appel du nord*, série de 23 émissions radiophoniques écrite en collaboration avec Yolande Simard, Société Radio-Canada, 1993, 134 pages. Émission 10, p. 59.

Le nord du *Chant des hommes* n'est pas encore ce nord ultime que nous venons de lire. Il a la forme d'une terre.

Au nord du monde, il y a une terre qui se nomme « Tuohimaa », le pays de l'écorce du bouleau; et c'est une terre crevée de lacs, envahie de rivières, inondée de forêts, comblée du soleil de minuit et d'aurores boréales...<sup>263</sup>!

Les Finnois sont venus par la mer et par la terre. La mer au sud, la terre à l'est par l'isthme de Carelie. Il raconte le peuplement depuis le XII<sup>e</sup> siècle. Nous retrouvons dans ce script le Perrault des formules frondeuses. Parlant des métiers des Finnois, il nomme la chasse et la pêche qu'il décrit comme les métiers de leur faim et de leur soif. En revanche, celui de la guerre était « le métier de leur poésie ».

Les chefs guerriers ne se contentaient pas de la puissance du glaive, il leur fallait la puissance de la parole et de la poésie. Les ordres du jour de ces chefs étaient de tragiques poèmes accompagnés par le kantélé qui est une cithare à cinq cordes et qui a servi à tous les âges de la vie finnoise<sup>264</sup>.

Les Finnois pratiquèrent l'écobuage qui consiste à utiliser la cendre des herbes et de racines comme engrais. Le bouleau a beaucoup d'importance en Finlande. Comme les rivières, du reste<sup>265</sup>.

La notion de référence est tellement absente d'une émission de radio que Perrault cite même l'anonyme. Il ne se donne pas la peine d'indiquer un nom d'auteur. Il écrira « selon quelqu'un », formule d'un écrivain pressé d'écrire, obligé de pratiquer une écriture fonctionnelle.

Les villages finnois ne sont pas construits autour de l'église, et les maisons sont dispersées. Les gens viennent à la messe en « bateaux d'églises ». *Tuohimaa* signifie le pays de l'écorce de bouleau. Avec le bouleau on tresse des sandales, on construit un hamac pour le bébé, on joue aux cartes, on écrit même. Le bouleau sert aussi l'amour :

---

<sup>263</sup> « La Finlande », de la série *Le Chant des hommes*, p. 1. Émission non datée.

<sup>264</sup> *Op. cit.*, p. 1.

<sup>265</sup> Il fait entendre une chanson intitulée « At the Viena River ».

Puisque l'anneau d'écorce et mon amour  
ne durent à la fois qu'une nuit et qu'un jour.  
Pour mon amour j'ai fait un anneau  
de fine et blanche écorce de bouleau!

« Carefree Vagabond »

Les bardes ont circulé avec leur mémoire sur les routes de Finlande. Perrault raconte l'histoire du noble chevalier qui fait don d'un anneau à une belle fille du rivage, passe la nuit avec elle, puis disparaît au matin. Il évoque aussi cette sagesse légendaire, un conseil au futur époux, la façon de se comporter avec son épouse. Le fiancé lui offre un écrin en bois avec une fermeture à secret. Il évoque le courage de ce peuple qui à partir d'un dialecte maladroit a créé une langue souple et moderne.

De leur mémoire, ils ont fait des souvenirs, des poèmes, une sensation d'être unique, merveilleusement unique et simple et entier, d'être un peuple, le peuple finlandais<sup>266</sup>.

« De grandes choses peuvent-elles encore être dites à l'écart de l'histoire et à l'abri de l'éloquence ? »<sup>267</sup>, semble déjà nous dire Perrault. J'insiste sur ce *Chant des hommes*. Je le répète : il est un laboratoire où se concocte l'avenir de l'une des plus étonnantes prises en charge de la parole que la culture occidentale aura connues.

De la Finlande, il passe à la Grèce, la mère patrie de la fiction. Si elle le fascine c'est parce qu'elle est fondatrice. Discours sur l'histoire et sur l'esprit. Pour Perrault, la Grèce appartient au patrimoine mondial.

Tant que tu vis... sois brillant!  
Ne t'afflige de rien outre-mesure;  
La vie dure peu  
Le temps réclame sa part

« Épitaphe de Serkilos »

Mais la Grèce, c'est aussi l'occasion d'écorcher encore les intellectuels. Par exemple, il ne peut s'empêcher de critiquer les poètes et les peintres qui ont évoqué l'Arcadie.

<sup>266</sup> « La Finlande », p. 6.

<sup>267</sup> Pierre Perrault, *Discours sur la parole*. Voir Annexe, p. 410.

L'Arcadie cependant ne ressemble pas et n'a jamais ressemblé à ce royaume de l'idylle et de l'églogue imaginé par Virgile et Horace, Anacréon, Ronsard ou Chénier, imaginé par le fade Nicolas Poussin ou par le conventionnel Florian<sup>268</sup>.

Le « fade » Nicolas Poussin. Il faut dire que Perrault est daltonien. Mais peu importe, quand Pierre Perrault écrit, il aime mettre en scène. Ici, la scène du combat entre le réel et la fiction. Le réel arcadien n'a que faire de la fadeur d'un imaginaire intellectuel. Pauvre Poussin ! Parlant de la poésie et de la musique des Arcadiens, Perrault écrit : « Mais cette poésie et cette musique n'étaient pas art des poètes et des musiciens mais consolation et fierté des bergers qui prétendaient avoir été créés avant la lune<sup>269</sup>. »

S'il critique la fabulation classique, il ne peut s'empêcher quand même d'avoir recours à la mythologie. Il relate les histoires des dieux et des nymphes, ce qui détonne après avoir affirmé la condition du réel arcadien. Perrault a un faible pour les dramaturges. Il cite Sophocle, qu'il considère comme « le plus grand dramaturge de tous les âges qui a peuplé ses légendes de ce fil noir du destin qui joue avec la vie... »<sup>270</sup>. Le texte perraldien fait alors place à un passage sur le temps qui vient en écho reprendre la sagesse de l'épithaphe de Serkilos :

Fils très aimé..., les dieux seuls ne connaissent ni la vieillesse, ni la mort. Hormis eux, le temps bouleverse tout. Elle mourra, la vigueur de la terre; elle mourra la force de ton corps; elle mourra la fidélité. Jamais le même vent ne souffle sur les amis et sur les cités. Aujourd'hui ou demain, tout devient tour à tour amertume ou plaisir. Le temps innombrable fait naître sans fin les jours et les nuits qui, à coups de lance détruiront la concorde...<sup>271</sup>.

<sup>268</sup> « La Grèce », de la série *Le Chant des hommes*, p. 2. Émission non datée.

<sup>269</sup> *Ibid*, p. 2.

<sup>270</sup> *Ibid*, p. 3.

<sup>271</sup> *Ibid*, p. 3. Il n'identifie pas le passage.

Plus loin il citera Eschyle, pour qui « la démesure est fille de l'impiété »<sup>272</sup>. Le texte se termine sur une fable de Callimaque racontant l'art de boire le vin lié à une bonne conversation.

Puis, c'est la Hollande qu'il présente par cette jolie formule : « De guerre en trêve, la Hollande, petit à petit, s'est fabriqué des frontières et a semé des fleurs<sup>273</sup>. »

La formule est l'une des formes privilégiées de l'argumentation de Pierre Perrault. Il aime frapper l'esprit. Il est un dompteur de mots. Il les plie à ses exigences pour mieux les montrer. C'est un monstreur, je le répète, dans le sens où il présente plus qu'il ne représente<sup>274</sup>. Aussi, son commerce avec l'écriture est-il sous le signe de la domestication. Pas étonnant qu'il fête la prodigieuse capacité de l'homme à harnacher les forces de la nature. Lui, il harnache les forces de la culture. Il parle d'un grand navigateur, Schouten, « qui doubla le premier, en 1616, l'extrême pointe de l'Amérique du Sud qu'il nomma Cap Horn de par son village marin qui est maintenant un village de laboureur »<sup>275</sup>. Vient une chanson sur les marins : « Des winters als het regent ». Il est question de la propreté des villages qui ont leurs grattoirs à boue de sabot à l'entrée. Il est question de moulins qui ne servent pas à moudre le blé mais à pomper l'eau. Il réfère à Vermeer dont le décor n'est pas disparu. Il présente cela sous la forme d'une historiette. Celle de l'éléphant qu'on avait proposé comme thème de dissertation à un Français, à un Allemand et à un Hollandais. Le Français parle d'amour, l'Allemand propose une introduction à un essai, le Hollandais se demande comment utiliser l'éléphant. Esprit mercantile que rend bien la formule perraldienne : « [...] les Hollandais font belles les choses utiles

---

<sup>272</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>273</sup> « La Hollande », de la série *Le Chant des hommes*, p. 1.

<sup>274</sup> Selon André Gaudreault : « Le monstreur *présente* (vision directe), le narrateur, en un sens bien précis du mot, *représente* (vision indirecte). Quelles que soient les vellétés de monstration de ce dernier, il n'arrivera jamais vraiment à *montrer* ses personnages. Ceux-ci seront toujours, par exemple, abstraits de leur "gaine situationnelle" ». André Gaudreault, *Du littéraire au filmique*, Québec, Les presses de l'Université Laval, 1988, [203 p.], p. 99.

Gardies et Bessalel écrivent que « à proprement parler la monstration désigne le fait de montrer, ce qui suppose que l'on vise à attirer et orienter le regard. » André Gardies et Jean Bessalel, *200 mots-clés de la théorie du cinéma*, Paris, Cerf, 1992, [225 p.], p. 142.

<sup>275</sup> « La Hollande », p. 1.

au lieu de faire inutiles les choses belles<sup>276</sup>. » Cette tournure de phrase rend Perrault visible, fait paraître son corps dans le texte. En outre, cette précision lexicale dont il fera preuve si souvent dans les textes ultérieurs est mise en relief ici. Il nous explique l'origine du mot Amsterdam qui vient de Amsteldam du nom du seigneur Amstel qui fit construire une digue pour retenir « les terres molles que la mer grugeait ». Le thème de l'origine se voit renforcé par cette préoccupation langagière. Et Perrault de citer Voltaire qui écrivait : « Amsterdam, canaux, canards, canailles... » Il précise cependant que Voltaire voulait être drôle, mais il ajoute : « Toutefois si on trouvait pour remplacer « canailles » un mot qui signifie marchand la définition serait assez bonne...<sup>277</sup>. »

La Hollande est aussi le pays de Jérôme Bosch, que Perrault qualifie d'exubérant et de magnifique. Il compare le tableau de l'enfant prodigue au portrait manquant de François Villon de Monfaucon. Ici, il aime Bosch, plus haut, il n'aimait pas Poussin. Plus loin, dans ses grands scripts comme ceux de *L'appel du nord* (1993), il n'aimera pas le grand jardinier paysagiste Le Nôtre, il lui préférera la nature sauvage de la forêt laurentienne, la taïga, la toundra même. Pierre Perrault est intéressé par tout ce qui bouge. La peinture de Bosch est une éprouvette d'homoncules où la vie bout en permanence. Poussin est fade, a-t-il dit. Question de goût. Mais pour Perrault déjà, à cette époque, « le goût est une question de goût ». On a l'impression que, dans le cirque perraldien, l'exotisme est de rigueur. Nous sommes en Hollande, mais Bosch nous amène à Paris chez Villon. On apprend que c'est grâce à Clément Marot et à François I<sup>er</sup> que les oeuvres de Villon paraissent. On apprend encore qu'un certain Clément Jannequin raconte la bataille de Marignan mais aussi sa peine et son amour : « Ma peine n'est pas grande ».

On a l'impression d'un coq-à-l'âne. Perrault semble pressé. Il s'éloigne de son sujet pour ne retenir que ce qui l'intéresse. Même que ce texte sur la Hollande se termine par un poème de Ronsard : « Mignonne ».

---

<sup>276</sup> *Op. cit.*, p. 2.

<sup>277</sup> *Op. cit.*, p. 3. On fait entendre la chanson « Messenger of love ».

Je m'arrête sur cette image. Bien sûr, je pourrais parler des autres textes, de l'art de scripteur de Perrault dans *Le Chant des hommes*, de son don pour dénicher de superbes chansons et des poèmes forts comme :

Et quelquefois je pensais qu'il  
serait bon d'être un violon  
et d'autres fois je pensais qu'il  
serait bon de voler comme les  
oiseaux.  
Et souvent je voudrais dire des  
choses très douces. Et quelque  
fois je pense qu'il serait bon d'être lys jaune  
ou passage d'un tramway  
un dimanche ensoleillé de  
Pâques  
ou un pont sur le Danube  
Et que tout soit jaune  
jaune et couleur d'or.

Mais ce ne sont que mes désirs  
secrets,  
et d'ordinaire quand j'erre  
tout seul je me  
contenterais d'être un cheval  
de fiacre ou une colonne de  
publicité  
ou un bénitier devant une  
église...<sup>278</sup>

Il m'importait de montrer que dans *Le Chant des hommes*, la parole, celle des chansons, prend de l'importance et que le thème de la vie quotidienne et, surtout, celui de la mouvance s'élaborent clairement. Perrault voyage à travers les chansons. Le texte perraldien ressemble à la parole quotidienne. Comme elle, il est mouvant. Comme elle, il est labile. Perrault aime cette parole dont la première vertu, à ses yeux, est justement ce que les lexicographes et les grammairiens lui reprochent : la liberté<sup>279</sup>.

<sup>278</sup> *Op. cit.*, p. 3. Puis vient la chanson « Once I had a beautiful dream ».

<sup>279</sup> Yves Lacroix écrit : « Ce n'est pas son caractère traditionnel que les lexicographes — comme les grammairiens — reprochent à la langue populaire, c'est au contraire qu'elle soit labile, libre de fluctuer au caprice et à la fantaisie d'individus peu soucieux d'étymologie. » *Op. cit.*, p. 50.

*Le Chant des hommes* sera son pain. Une émission quotidienne sur deux années. Il fera le tour du monde à bon compte. Perrault assouvira son immense soif d'entendre, mais, en même temps, ce *Chant des hommes* constitue le répertoire d'une parole presque inédite, en marge de l'institution littéraire. En fait, c'est sa véritable école. Une école de poésie, une école de lyrisme, l'école radiophonique. Car ce qui est en cause dans cet apprentissage, c'est tout un dispositif culturel qui lui servira à *écrire* la culture québécoise.

Avec la radio, Pierre Perrault parle à un auditoire. L'auditeur est dès lors une donnée de son voyage en chanson. Il est un guide qui lui permet de structurer sa parole. Le texte perraldien doit d'abord et avant tout nourrir une oreille. D'où le retentissement. D'où les éclats de voix. Pas étonnant que le script radiophonique comme, plus tard, les poèmes et, subséquentment, les biodrames servent sa pensée. Perrault apprendra à écrire pour l'oreille pendant plus de dix ans. Il réalisera onze séries radiophoniques, 350 heures d'émissions entre 1955 et 1965. Or, cette littérature pour l'oreille, il ne l'abandonnera jamais. En 1984, France-Culture mettra en onde *Jacques Cartier, le voyage imaginé*, une série radiophonique que Perrault coréaliserait avec Jean-Daniel Lafond. En 1993, la Société Radio-Canada diffusera son *Appel du nord*, une série de 23 émissions vécues avec Yolande Simard et produite avec la collaboration de Doris Dumais à la réalisation et de Dominique Beaugard à la recherche<sup>280</sup>. En 1994, Doris Dumais réalisera une série de douze demi-heures d'entretiens entre le cinéaste Pierre Perrault et le professeur de cinéma Paul Warren pour le F M de Radio-Canada.

Pierre Perrault est le poète de l'oralité. Précisément dans le sens où l'entend le professeur Paul Zumthor lorsqu'il écrit : « Je nommerai ici *parole* le langage vocalisé, phonétiquement réalisé dans l'émission de la voix<sup>281</sup>. »

---

<sup>280</sup> La série *L'appel du nord* a été diffusée dans le cadre de l'émission *Documents*, du 20 avril au 21 septembre 1993, au réseau FM de Radio-Canada.

<sup>281</sup> Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, [313 p.], p. 12.



Le continent de Perrault est l'oralité. Une traversée de l'oral sur plus de dix ans. Il apprend d'abord à entendre. La voix pour lui est magique. Elle est un tissu. Elle a une résonance. Elle sert l'imaginaire. Cet homme a beaucoup d'oreille.

Quelle en effet que soit la puissance expressive et symbolique du regard, le registre du visible est dépourvu de cette épaisseur concrète de la voix, de la tactilité du souffle, de l'urgence du respir. Il lui manque cette capacité de la parole, de sans cesse relancer le jeu du désir par un objet absent, et néanmoins présent dans le son des mots<sup>282</sup>.

La voix est magique. Du reste, Perrault n'écrira pas pour la publication avant les années 60<sup>283</sup>. Mais le dramaturge qui est en lui depuis son enfance n'attendra pas pour s'essayer au genre proprement dramatique.

---

282 *Loc. cit.*

283 À l'exception de quelques textes comme « René Richard » et « Le jazz » qui seront publiés dans les *Cahiers radiophoniques*.

## CHAPITRE 2

### LA VOIX

Le 8 juillet 1956, la télévision de Radio-Canada présente trois sketches de Pierre Perrault, dans le cadre de l'émission *Musée intime*. Paul Blouin en est le réalisateur<sup>284</sup>. Perrault s'est inspiré de trois peintures : *La lettre* du peintre Jean Vermeer<sup>285</sup>, *La loge* d'Auguste Renoir<sup>286</sup> et *Le repas frugal* de Pablo Picasso<sup>287</sup>. En fait, il s'agit d'un exercice où Perrault construit une dramatique autour de sujets picturaux. Un véritable travail intertextuel, en somme. Pierre Perrault est habitué à s'introduire dans le texte des autres. Ses scripts des séries *Au bord de la rivière* et *Le Chant des hommes* en témoignent. Toutefois, les textes de ces séries relèvent plus du commentaire, ce que Gérard Genette appelle « la métatextualité ». Ici, dans les sketches, il y a à proprement parler travail hypertextuel, c'est-à-dire que le texte perraldien se construit sur les hypotextes que représente chaque peinture ou chaque texte pictural<sup>288</sup>, ceux des peintres Vermeer, Renoir et Picasso. Perrault imagine une histoire à partir de ces peintures. Mais ce Perrault hypertextuel ne travaille pas ici un récit romanesque mais des dialogues théâtraux. Au reste, la mise en situation est rapide. Elle est constituée, pour chacun des trois sketches, par la parole d'un narrateur. Une façon que trouve Perrault pour se mettre en scène. Au demeurant,

---

284 « L'émission réalisée par Paul Blouin était animée par Françoise Faucher et Guy Viau et l'interprétation avait été confiée à Denise Provost et Jean Brousseau. L'émission fut reprise le 29 juillet 1971 et est conservée à Radio-Canada. » François Cormier, *Au coeur de la rose de Pierre Perrault, texte original pour la télévision et versions pour la scène, édition critique*, Drummondville, Collège régional Bourchemin, 1978, p. 34. [420 p.]

285 Il s'agit en fait de *Femme en bleu lisant une lettre*. Vers 1664. Rijksmuseum, Amsterdam. Dans Pierre Descargues, *Vermeer*, Lausanne, Skira, [148 p.], p. 100.

286 *La loge* de Pierre-Auguste Renoir, 1874.

287 *Le repas frugal* de Pablo Picasso, 1904.

288 Notons ici que le mot texte est pris dans un sens large. La sémiotique, particulièrement celle qui s'intéresse aux films, a contribué à élargir le sens du mot texte. Par exemple les auteurs Bessalel et Gardies le définissent ainsi : « [...] au sens premier le mot texte désigne les mots et phrases qui constituent un écrit; mais depuis plusieurs années, et par un retour à l'étymologie (de textus, tissu), le terme est maintenant appliqué à bien d'autres domaines; ainsi on parlera du texte musical, du texte filmique ou encore pictural. » André Gardies et Jean Bessalel, *200 mots-clés de la théorie du cinéma*, Paris, Cerf, 1992, p. 203.

chaque sketch se termine également par un mot du narrateur. Voyons les textes de plus près. Prenons *La lettre*, par exemple. L'hypotexte est une toile de Vermeer qui représente une femme enceinte en train de lire une lettre. La femme est vêtue d'une jupe brune et d'une blouse bleue. Elle est debout près d'une table. Elle tient une lettre dans ses mains. Sur le mur à sa gauche, il y a une carte géographique.

Qu'est-ce que Perrault fait de cette toile ? Il lui crée un nouveau décor. Il s'imagine que cette femme reçoit une lettre de son amoureux qui est au Nouveau Monde. Il précise la provenance : New Amsterdam. Après tout, Vermeer est Hollandais. La lettre est datée du 10 septembre 1660. Là-bas, il y a les Anglais. Le travail est dur. L'homme s'ennuie. La séparation est longue.

### LA LETTRE<sup>289</sup>

#### LE NARRATEUR

Alors que Delft se fait belle pour plaire à son peintre, Vermeer, les hommes de Hollande quittent la terre des tulipes et l'amour de leur femme vers les mirages d'Amérique. Les fins navires flamands ont fondé dans le Levant une terre nouvelle dont la capitale, New Amsterdam, deviendra New York. Dans une maison de Delft, une nouvelle épousée reçoit une lettre de l'époux embarqué vers les chimères du Levant.

#### ELLE

Une lettre de lui ! On raconte que leur navire est revenu hier. Elle est lourde. Le navire qui les amenait... - j'ai presque peur - et qui ne les a pas ramenés. Nous étions pourtant si heureux !

#### LUI

Très chère ! New Amsterdam, 10 septembre 1660, Nouveau Monde. Tout est nouveau, même notre amour, même la mer. La traversée a été houleuse et le navire a été par le vent[sic]. Je n'ai pas reconnu cette eau bleue où nous regardions nos rêves le dimanche. T'en souvient-il ?

---

<sup>289</sup> Pierre Perrault, *La lettre*, texte dramatique transcrit par François Cormier dans *Au coeur de la rose et le théâtre de Pierre Perrault*, Drummondville, Les Presses du Collège, 1985, [128 p.], p. 101-106.

ELLE

À ce moment-là, oui, tu me jurais de ne pas me quitter une seconde, que jamais tu ne resterais sans me regarder. Est-ce la mer ou moi qui a changé ? Suis-je laide ?

LUI

Le Nouveau Monde ne m'a pas paru ce qu'on en disait. La terre n'est pas accueillante, elle est pleine de broussailles et on dit que la forêt cache les indiens féroces. Il n'y a pas de perroquets.

ELLE

Un perroquet, qu'est-ce que c'est ? Est-ce plus joli que moi un perroquet ?

LUI

J'espère que tu te portes bien et que tes larmes de départ n'ont pas terni ta beauté ni ton amour. Je devine tes formes gracieuses et surtout cette forme nouvelle dont tu me confiais le secret en gage, le jour du départ.

ELLE

Je ne pense qu'à l'absence. Il me semble que rien ne naîtra jamais de mon ennui.

LUI

Notre amour deviendra plus fort grâce à ton secret que tu ne garderas pas pour toi puisqu'il est plus vivant que nous deux. Je n'en suis pas moins triste parfois. Malgré le travail accablant c'est ton absence qui me pèse lourd.

ELLE

La tristesse n'est-elle pas d'attendre ? Celui qui part n'attend pas. Celle qui reste attend. J'attends quoi ? Que m'importe ces pays du Nouveau Monde où la Hollande cherche des perroquets. Que me font tous ces rêves qui me laissent seule à ma fenêtre ! La joie et la lumière passent dans la rue sans frapper à ma fenêtre. Pourquoi as-tu quitté notre rue ?

LUI

Notre gouverneur est un rude homme qui a aussi une allure de pirate avec sa jambe de bois au clou d'argent. Il raconte que les Anglais réclament ce pays où nous bâtissons nos maisons. Il dit

que nous sommes prêts et que nous nous défendrons. Les Anglais ont de bien grands navires. Je t'aime. À bientôt.

ELLE

Pourvu que les Anglais ne lui fassent point de mal avec leurs grands navires. Et si cette terre leur appartient qu'ils la prennent donc !

LE NARRATEUR

En 1664, les Anglais réclamèrent New Amsterdam prétextant que Cabot en avait pris possession en leur nom bien avant la Hollande et appuyant leurs prétentions de plusieurs beaux navires garnis de beaux canons. Les Hollandais revinrent en Hollande. Ils retrouvèrent leurs fenêtres de Delft et leur amour. La fenêtre est encore là. Mais qu'advint-il de leur amour ?

Ce qui ressort dans *La lettre*, c'est le voyage. Il y a déjà Cartier<sup>290</sup>, il y a le goût de l'inconnu, le goût d'une parole à naître, le goût d'une fondation. Le texte vermeerien sert de canevas. Comme tout le reste sera canevas. Perrault enfile son aiguille. Il arrime sa pensée à celle d'un autre. Mais la lectrice du tableau de Vermeer n'est pas une lectrice ordinaire. Elle est enceinte. Elle porte la vie. Perrault aime thématiser sur la vie. Il aime également la conquête. Les combats. En 1664, New Amsterdam tombe aux mains des Anglais. Il y a dans la lettre l'écho de la voix. La lettre est un discours. « Les émotions les plus intenses suscitent le son de la voix »<sup>291</sup>, écrit Paul Zumthor. Cette lettre de la toile de Vermeer est en quelque sorte une métaphore de l'oralité. Une lettre d'amour ne donne-t-elle pas toujours le goût d'entendre ? *La lettre* donc comme parole.

L'émission se poursuit. Françoise Faucher et Guy Viau continuent leur visite. Ils commentent d'autres tableaux dont un Watteau et un Daumier. Ils arrivent ensuite devant *La loge* de Renoir. Un couple discute dans une loge de l'Opéra de Paris. Monsieur est ennuyé par les commentaires de Madame sur les colliers et les fourrures

<sup>290</sup> Les voyages en Amérique, surtout ceux de Jacques Cartier, fascinent déjà Pierre Perrault à cette époque.

<sup>291</sup> Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, p. 13.

d'une dame de la loge d'en face. En revanche, Madame est agacée par Monsieur qui ne déteste pas la grâce de l'ouvreuse. La scène se passe pendant l'entracte.

### LA LOGE<sup>292</sup>

LE NARRATEUR

Soir d'opéra, soir de première, 1900. Le foyer brille de toilettes, puis de silence. Quelques robes en retard étincellent en vitesse à côté d'un monsieur très élégant et noir. Tout-Paris, soir de première, 1900. Debussy triomphe et les messieurs baillent dans leurs gants en attendant l'entracte. Et l'entracte arrive enfin ! Grouillement gracieux et subtil de la ruche multicolore. Le moment décisif d'un soir de première se joue. L'entracte. Mâles en noir, sans opinion, musiciens dignes réservant leur opinion, dames guimpées de couleur et d'audace qui discutent. C'est l'entracte par tout l'opéra et même dans cette loge dix où se trouvent madame et monsieur.

ELLE

Ce Debussy n'est-il pas adorable ? Je l'ai croisé l'autre jour sur les boulevards. Il a des yeux ! Et quelle musique !

LUI

En effet, ma chère. Mais ne le trouvez-vous pas un peu délicat. Il n'ose même pas glisser un solo de cor de chasse dans ses choses.

ELLE

Oh ! je vous en prie, ne parlez pas ainsi de véritables chefs-d'oeuvre ! Il a une bouche en or ! Il n'écrit que des merveilles ! Tenez, par exemple, La Cathédrale...

LUI

Oui, oui, oui, oui ! Je sais. La Cathédrale engloutie, oui, bien sûr. Vous en avez parlé tout le dîner. Et Pelléas et Mélisande et les autres, et vous n'avez que cela dans la bouche.

ELLE

N'en parlons plus. Et ne parlons pas non plus de vos cors de chasse et de vos chiens. Avez-vous remarqué les Du Château

---

<sup>292</sup> Pierre Perrault, *La loge*, texte dramatique transcrit par François Cormier dans *Au coeur de la rose et le théâtre de Pierre Perrault*, Drummondville, Les Presses du Collège, 1985, [128 p.], p. 107-114.

Noir ? Ils sont toute la famille dans la loge en face. Étonnant qu'ils n'aient pas pris un billet pour leur chien.

LUI

Hein ! Chien ?

ELLE

Elle a une robe splendide ! Et regardez-moi cette fourrure.

LUI

Oh ! Il ne connaît rien en fait de chien.

ELLE

Pardon ?

LUI

Mais il fait des affaires avec le Canada. Alors vous pensez il a la fourrure pour rien, comme au temps des pelleteries.

ELLE

Elle a aussi un de ces colliers ! À faire rêver.

LUI

Il est peut-être en verre.

ELLE

À moins qu'il ne vienne du Canada. Mais que regardez-vous, comme ça, mon cher ? La scène est vide et de toutes manières, à droite et les Du Château Noir sont en face.

LUI

Je regarde... Je regarde l'air du temps. Il me semble que Paris n'a jamais été si terne. N'est-ce pas, ma chère ?

ELLE

En effet. Il y a dix ans nous n'aurions jamais pensé assister à une première aussi vulgaire, aussi " petites gens " à l'opéra. Pas même un duc ! Des comtes, des marquis... le reste c'est de la finance et de la politique. Tenez, les Du Château Noir, on m'a raconté qu'ils avaient acheté le titre en même temps que le château. Quelle pitié ! Et que regardez-vous encore, mon cher ?

LUI

Rien, rien. C'est-à-dire la même chose.

ELLE

Mais encore ?

LUI

Mais rien, vous dis-je, enfin presque rien.

ELLE

J'insiste, ou je fais une scène.

LUI

Eh bien, voyez vous-même.

ELLE

Oh ! Et vous prenez la peine de trouver les gens vulgaires !  
Pas même une bourgeoise, une ouvreuse ! Ah ! crétin, vous  
n'êtes pas digne de votre femme.

LUI

Ma chère, voyons...

ELLE

Ah ! Taisez-vous, voici Debussy. (Applaudissements). Et il  
trouve Paris moche ! Et il critique le collier des Du Château  
Noir ! Ah ! lui et son ouvreuse ! (Musique).

LUI

Elle et son Debussy !

#### LE NARRATEUR

Et puis il y aura la grande scène finale, les applaudissements, la petite scène familiale et tout rentrera dans l'ordre des petites misères de l'amour quotidien. L'opéra et les jumelles ne furent que l'occasion propice. Surtout l'ouvreuse !

L'intérêt de *La loge* réside dans le discours aristocratique que Perrault y entend et qu'il déteste. Car il s'agit bien encore une fois de quelque chose qu'il entend et qu'il traduit. Le texte renoiresque présente une dame élégante portant une robe rayée



noire avec décolleté. Un collier de perles à plusieurs rangs couvre sa gorge. Une rose coiffe sa chevelure. La dame a un regard lointain. Elle semble regarder à l'intérieur d'elle-même. Peut-être un souvenir. L'homme en habit de soirée qui se tient derrière elle regarde à travers des jumelles de spectateur. Or, c'est ce regard que Perrault traduit d'une façon monstrative. Il lui fait regarder une ouvreuse. Il transforme le plaisir *voyeur* en plaisir *auditeur*. Il lit sur les lèvres. Il entend la voix qu'il veut bien entendre. D'où cette moquerie d'un monde où l'ennui est un jeu parfois cruel. Il y a toujours une oreille dans l'oeuvre de Perrault.

Plus que toute autre forme de contact, la parole rend manifeste, dans les individus qu'elle confronte, leur réalité de sujets : leur « place », au sens où l'entend F. Flahault, résultant à la fois des déterminations du système dont elle relève et d'un engagement désidéral<sup>293</sup>.

Je ne peux m'empêcher aussi en lisant *La loge* de souligner le clin d'oeil que Perrault fait à son enfance.

ELLE

Ce Debussy n'est-il pas adorable ? Je l'ai croisé l'autre jour sur les boulevards. Il a des yeux ! Et quelle musique !

LUI

En effet, ma chère. Mais ne le trouvez-vous pas un peu délicat. Il n'ose même pas glisser un solo de cor de chasse dans ses choses.

Le père de Perrault qui n'avait qu'un seul livre, et c'était un livre sur la chasse. Et puis la mère de Pierre qui aimait tant le théâtre. Mais là s'arrête toute ressemblance.

Du couple aristocrate on passe au couple prolétaire du *Repas frugal* de Picasso. Le texte pictural est des plus dépouillés. Un couple maigre, aux visages émaciés, aux têtes tournées dans des directions opposées, le regard intérieur. L'homme a le bras

---

<sup>293</sup> Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, p. 31-32

gauche passé autour des épaules de la femme. Ils sont assis à une table sur laquelle reposent une bouteille de vin et un quignon de pain. Il n'en faut pas plus à Pierre Perrault pour imaginer un dialogue doux où encore une fois l'enthousiasme l'emportera sur la misère.

### LE REPAS FRUGAL<sup>294</sup>

#### LE NARRATEUR

On ne sait pas leur nom. Ils sont personne, ils sont tout le monde. Il leur faut longtemps avant d'apprendre le mot de la fin, le mot de leur faim, le mot de leur soif. Mais quand ils le savent bien, ils le prononcent en chœur, en masse. En attendant, côte à côte, par deux, à table, ils sont plutôt personne que tout le monde et même s'ils sont signés Picasso, ils ne s'en rendent pas compte.

ELLE

Prends mon verre, j'ai pas soif.

LUI

Tu dis ça, mais dans un instant les boyaux vont te crier comme la porte du garde-manger sur le vide.

ELLE

J'en ai vu des portes, des portes cochères en fer dans les banques, l'autre jour. Elles tournent en rond et des petites mains blanches et nerveuses comme des ailes de papillons vous ouvrent ces portes, plus lourdes que la maison — si t'en avais une — sans suer ! C'est beau la mécanique. Et derrière, il y a des billets de mille entourés de naphtaline.

LUI

Aujourd'hui, ils m'ont fait suer. Ils nous ont fait travailler comme des chevaux pour ouvrir une porte dans le rocher.

ELLE

Il faut bien que tu travailles, l'homme. Maintenant qu'on ne trouve plus de chevaux que chez les bouchers et encore ils sont hors de prix. C'est toi qui remplaces le cheval.

---

<sup>294</sup> Pierre Perrault, *Le repas frugal*, texte dramatique transcrit par François Cornier dans *Au cœur de la rose et le théâtre de Pierre Perrault*, Drummondville, Les Presses du Collège, 1985, [128 p.], p. 115-120.

LUI

Heureusement que tu me laisses ton vin. J'avais tout sué le mien. Ma peau était toute rouge de vin.

ELLE

Finis le vin, je finis le pain.

LUI

Le vin, le pain. Le pain rance et le vin aigre... C'est toujours ça de pris. C'est toujours ça de pris, c'est toujours ça de dit, ça de vécu. Notre discours sera bientôt fini.

ELLE

Quand je pense qu'il y a des gens pour parler de nous avec, dans la panse, des réserves à faire honte aux chameaux.

LUI

Nous deviendrons vieux, si Dieu nous prête vie.

ELLE

Mais nous aurons beaucoup d'enfants comme tout le monde. Il nous reste quand même la nappe du trousseau ...

LUI

Et moi, mon chapeau de noces que j'aurai le temps d'user.

ELLE

Nos noces, tu t'en souviens... Nous parlions d'amour et de draps de lits et d'oreillers.

LUI

Oui. Et dès le lendemain, nous n'avons plus jamais parlé d'amour. Pas le temps, pas la peine. Nous l'avons fait, l'amour... Le premier est mort-né, le deuxième est mort hier, le troisième s'amène... Avec des mains aussi tristes et aussi pareilles, pas besoin de boniments.

ELLE

Tu as des regrets ?

LUI

On peut pas savoir. Toi ?

ELLE

Prends mon vin.

LUI

Et nous deviendrons vieux et alors tu seras belle car tous les vieux son beaux. Et nous n'aurons plus d'enfants. Prends mon pain.

## LE NARRATEUR

Ça tourne en rond comme ça, longtemps. Jamais ils n'ont l'air de s'aimer. À table, ils ne parlent jamais, jamais. Ne savent pas quoi dire, mais ils n'en pensent pas moins. Ils n'ont pas de guitares, ils n'en chantent pas moins. Ils n'ont pas de draps blancs, ils ne s'en aiment pas moins.

Le texte pictural de Picasso suggère à Perrault la misère et la chaleur humaine, la possibilité de vivre pauvre et heureux. Pierre trouvera beaucoup de couples semblables dans sa vie de cinéaste. Alexis et Marie, Hauris et Josette, les Balluet, le couple de paysans du *Règne du jour*. L'expérience de *Musée intime* est toute petite dans la vie littéraire de Perrault, mais elle n'en porte pas moins une manière toute dramatique de présenter le monde et, surtout, de faire entendre la voix. Car rien dans les trois toiles n'appelle la parole. Au contraire, chacune d'elles nous convie au recueillement. Perrault transforme l'interpellation picturale intime en scène où les voix se font entendre.

*Musée intime* est l'occasion pour Pierre Perrault de faire une expérience dramatique. En cela, cette oeuvre illustre bien la pensée d'Étienne Souriau qui écrit :

L'invention dramaturgique tente, au départ, une expérience sur les possibles inclus dans ces personnages, rappelant par certains côtés les expériences pour-voir que font les physiciens ou les chimistes en laboratoire. Observant comme eux des relations encore hypothétiques, l'auteur donne aux êtres, aux personnages qui sont ses éléments l'occasion d'effectuer leurs

rencontres, leurs unions, leurs désunions. Que va-t-il arriver<sup>295</sup>?

Le dramaturge s'intéresse à ce qui va arriver. C'est ce que fait Perrault, dans *La lettre*, dans *La loge* et dans *Le repas frugal*. Il fourbit ses armes de dramaturge.

---

<sup>295</sup> Étienne Souriau, *Les grands problèmes de l'esthétique théâtrale*, Paris, Centre de Documentation universitaire, 1965, [101 p.], p. 23.

### CHAPITRE 3

## LE LIVRE

Parallèlement au *Chant des hommes*, Perrault entreprend une série radiophonique hebdomadaire intitulée *Au pays de Neufve-France*. Il écrit :

En vérité ce pays est un fleuve, cette terre s'est donnée au fleuve et le destin des fleuves n'est pas seulement d'être deux rivages mais de conduire à la mer tout ce qui goûte le vent<sup>296</sup>.

Nous sommes en novembre 1956, et Pierre Perrault présente le premier script d'une série de reportages sur le fleuve Saint-Laurent, les îles et la Côte Nord<sup>297</sup>. Le grand voyage du fleuve Saint-Laurent commence. Il le naviguera de Montréal à Blanc-Sablon et de La Romaine à l'île aux Coudres. Or, le fleuve a déjà son grand poète : Jacques Cartier. Il a aussi son grand poème : *Les récits de voyages de Cartier*, notamment *Le Brief Récit*. Perrault évoque d'emblée la vision de « hautes terres à merveilles et hachées de montagnes »<sup>298</sup>, que contemplait Cartier du large. Dorénavant, Jacques Cartier deviendra la figure tutélaire de l'oeuvre perraldienne. Et il n'y aura pas un auteur québécois qui, plus que Pierre Perrault, revendiquera l'explorateur malouin comme guide. De cette première émission de la série radiophonique *Au pays de Neufve-France* (1956) jusqu'à *L'Appel du Nord* (1993), Jacques Cartier accompagnera Perrault comme un maître spirituel et un capitaine dans l'action.

Le livre de Cartier est un livre de bord, un livre de départ et de découvertes, livre essentiel qui est comme le premier poème du fleuve, le testament qui nous charge de son parentage, un livre du métier de marin pour ceux qui aiment l'espace, pour

---

<sup>296</sup> « Au pays de Neufve-France », première émission de la série radiophonique *Au pays de Neufve-France*, p. 6. Pierre Perrault écrit en note liminaire à ce manuscrit : « Au pays de Neufve-France, première émission d'une série de reportages sur le fleuve Saint-Laurent, les îles et la Côte Nord dudit fleuve. » *Op. cit.*, p. 1.

<sup>297</sup> Émission hebdomadaire de Radio-Canada réalisée par Madeleine Martel, narrée par François Bertrand. Les chansons sont interprétées par Jacques Douai. Diffusion de novembre 1956 à octobre 1957.

<sup>298</sup> « Au pays de Neufve-France », p. 6.

ceux qui abandonnent leur voilure à la caresse des quatre vents et à la liberté du fabuleux<sup>299</sup>.

Pierre Perrault rappelle le premier voyage de Cartier en disant que c'était au printemps que le navigateur malouin avait navigué pour la première fois vers le Saint-Laurent. Ce qui lui permet de thématiser sur le printemps et le fleuve :

Car c'est au printemps que les glaces brisent en eau et apportent sur la terre le grand délivrement de la vie et sur la mer le grand délivrement des navires et de leur oisiveté dans les anses, les havres et les baies qui leur servaient de refuge et d'hivernement et de méditation.

Et alors les carènes assoupies sortent du songe des mille et une nuits et de la belle au bois dormant, les carènes quittent les livres du sommeil parce que le frémissement des glaces en débâcle annonce la fleur éblouissante de l'eau qui resurgit et fait éclater en chrysanthème les glaces emmêlées<sup>300</sup>.

Jacques Cartier inspire Perrault à ce point, du reste, que ce dernier hypertextualisera les récits du premier. Il ira même plus loin dans l'enthousiasme. Du reste, il pose le livre de Cartier au début d'une nouvelle démarche. Car *Au pays de Neufve-France* est véritablement le point de départ de la démarche revendicatrice poétique de Perrault.

Cartier était un homme de mer et toute terre lui paraissait bonne si elle l'était... et pas autrement ni davantage. Il n'était pas homme de cour. Il était à l'emploi du roi, il n'était pas à son service. Il n'était pas homme de livres mais de réalité<sup>301</sup>.

Le livre inspirera l'amour de l'action qui est en Perrault et les discours de l'ensemble de ses textes, particulièrement dans les films *Les voiles bas et en travers* (1983) et *La Grande Allure* (1986), dans la série radiophonique *Le voyage imaginé* (1984), et, surtout, dans la série radiophonique *L'appel du nord*, qui sera diffusée à l'été 1993.

299 *Op. cit.*, p. 7. Le fabuleux, ici, est lié à la beauté qu'inspire la nature.

300 *Op. cit.*, p. 7.

301 *Op. cit.*, p. 10.

Nonobstant ledit banc de glaces Cartier continue son chemin vers le Nord, vers le détroit de Belle-Isle, vers le golfe où il rencontre « un grant navire qui estoit de la Rochelle » vers le fleuve enfin où il rencontre Tadoussac, Stadaconé, Canada... et il donne à tout ce pays qu'il reconnaît le doux nom de Neufve-France<sup>302</sup>.

*Au pays de Neufve-France* rend hommage à cette démarche. Perrault parcourra aussi le fleuve. Il reconnaîtra, lui aussi, une présence. Mais qu'est-ce qui fascine tant Perrault dans les récits de Cartier ? C'est que Cartier est un homme de l'au-jour-le-jour. Il est à la fois poète et homme d'action. Cartier nomme le pays. Au reste, il suffit d'ouvrir ses relations à n'importe quelle page pour s'en apercevoir. Par exemple, le 12 juin 1534, il décrit la terre du Québec au sud-ouest de la Baie des châteaux :

Si la terre était aussi bonne qu'il y a de bons havres, ce serait un bien; elle ne se doit pas nommer terre-neuve, mais pierres et rochers effroyables et mal rabotés; car en toute ladite côte du nord je n'y vois une charretée de terre, et j'y descendis en plusieurs lieux. Sauf à Blanc-Sablon, il n'y a que de la mousse et des petits bois avortés. Enfin, j'estime plutôt que c'est la terre que Dieu donna à Caïn<sup>303</sup>.

Les descriptions géographiques sont belles et nombreuses. Encore aujourd'hui elles sont très évocatrices. Elles sont l'oeuvre d'un poète qui a su nommer un pays. En les lisant nous sommes au coeur d'un souffle émerveillé. Nous avons l'impression d'être au début d'un monde, au commencement d'un nouveau discours. En fait, le monde surgit sous la plume de Cartier. Tout est prodigieux. La description de la Baie des Chaleurs, en juillet, par exemple :

Leur terre est d'une chaleur plus tempérée que la terre d'Espagne, et la plus belle qu'il soit possible de voir, et aussi unie qu'un étang. Et il n'y a pas un lieu vide de bois, même sur le sable, qui ne soit plein de blé sauvage, qui a l'épi comme le seigle, et le grain comme l'avoine; et de pois aussi gros que si on les avait semés et labourés; groseilles, blancs et rouges,

<sup>302</sup> *Op. cit.*, p. 8-9.

<sup>303</sup> Jacques Cartier, *Voyages au Canada*, Paris, François Maspero, 1981, [275 p.], p. 122. Le texte du XVI<sup>e</sup> siècle a été adapté par Ch.-A. Julien, R. Herval et Th. Beauchesne.



fraisiers, framboisiers et roses rouges et blanches et autres herbes de bonne et grande odeur. Pareillement, il y a force belles prairies, et bonnes herbes, et étangs où il y a force saumons<sup>304</sup>.

Qui ne serait pas impressionné par cette autre description, celle du Saguenay ?

Et cette rivière est entre de hautes montagnes de pierre nue, où il n'y a que peu de terre, et cependant il y croît grande quantité d'arbres, et de plusieurs sortes qui croissent sur la pierre nue comme de la bonne terre; de sorte que nous y avons vu un arbre, suffisant pour mâter un navire de trente tonneaux, aussi vert qu'il est possible de voir, lequel était sur un roc sans aucune saveur de terre<sup>305</sup>.

Cartier excelle dans l'art de décrire. Il est précis, vigoureux et imaginaire. Même la description d'une mine à ciel ouvert est délicieuse sous sa gouverne :

[...] et le sable sur lequel nous marchions est terre de mine parfaite, prête à mettre au fourneau. Et sur le bord de l'eau nous trouvâmes certaines feuilles d'un or fin aussi épais que l'ongle<sup>306</sup>.

Pas étonnant que Perrault se passionne pour les récits de Cartier. Ils ont gardé beaucoup de saveur. Surtout le bestiaire « cartierien » que d'aucuns qualifieraient de prodigieusement littéraire. Le capitaine malouin décrit plusieurs animaux, le grand pingouin, le pingouin commun, le fou de bassan, l'ours polaire, les morses et plusieurs autres. Du grand pingouin il écrit :

Et ils sont toujours dans la mer, sans jamais pouvoir voler en l'air, parce qu'ils ont de petites ailes, comme la moitié d'une main; avec lesquelles ils volent aussi fort dans la mer que les autres oiseaux dans l'air<sup>307</sup>.

On est saisi par le tour de phrase naïf et rafraîchissant. Celui sur les morses par exemple :

---

<sup>304</sup> *Op. cit.*, p.142-143.

<sup>305</sup> *Op. cit.*, p. 175.

<sup>306</sup> *Op. cit.*, p. 254.

<sup>307</sup> *Op. cit.*, p. 113.

Il y a autour de cette île [Brion] plusieurs grandes bêtes, comme de grands boeufs, qui ont deux dents dans la gueule, comme chez l'éléphant, et qui vont dans la mer<sup>308</sup>.

Dans le deuxième voyage, on trouve d'autres espèces, celles en amont du fleuve. Comme le béluga. Le 3 septembre 1535, Cartier écrit :

[...] et nous vîmes une sorte de poissons que l'on n'avait jamais vus de mémoire d'homme ni oui dire. Ces poissons sont aussi gros que des marsouins, sans aucune nageoire, et sont très faits par le corps et la tête à la façon d'un lévrier, aussi blancs que neige, sans aucune tache, et il y en a un très grand nombre dans ledit fleuve, qui vivent entre la mer et l'eau douce<sup>309</sup>.

La vie bat dans l'oeuvre de Cartier. La vie battra dans l'oeuvre de Perrault. Pour Perrault, Cartier est le poète du réel. Quarante ans plus tard Pierre Perrault n'a pas perdu son admiration pour le Malouin :

Cartier, en tant que pilote malouin, possiblement à l'origine pêcheur de morues, est très sensible aux oiseaux. Premièrement pour des raisons pratiques car à la fin du voyage en mer où on s'est nourri de viande salée, les oiseaux sont très bons à manger. Et sans doute aussi pour des raisons poétiques, parce qu'on voit que ses yeux s'allument chaque fois qu'il les voit<sup>310</sup>.

Et les yeux de Perrault aussi. Il suffit de lire son journal dans *L'appel du nord* pour le comprendre. Au reste, ce journal aux allures testamentaires souligne, plus que tous ses autres textes, l'admiration que Pierre Perrault porte à Cartier :

Cartier ne naviguait pas l'écriture et, bien loin de voir le paradis partout, décrivait la réalité comme il la voyait, estimant *mieux que autrement que c'est la terre que Dieu donna à Caïn*. C'est ainsi qu'il parlait des rivages que nous côtoyons<sup>311</sup> maintenant sans les voir autrement que sur les cartes, à cause des brumes. Pourtant en dépit de son réalisme qui n'est pas sans poésie, on

---

<sup>308</sup> *Op. cit.*, p. 128.

<sup>309</sup> *Op. cit.*, p. 177.

<sup>310</sup> *L'appel du nord*, Émission 6, p. 31.

<sup>311</sup> Pierre Perrault, son épouse Yolande Simard, la réalisatrice Doris Dumais et la chercheuse Dominique Beauregard se sont embarqués sur le brise-glace Pierre-Radisson pour un voyage de deux semaines vers la Terre de Baffin, en juillet 1991. Cela a donné la série radiophonique *L'appel du nord*.

aperçoit, de temps à autre, au cours de son voyage, qui dressait méticuleusement la carte d'un inconnu au bénéfice du connu, apparaît les extravagances du légendaire. Mais il ne prend pas sur lui ce propos, l'attribuant au chef Donnacona dont il s'empare *pour dire au Roy ce qu'i avoyt veu des merveilles du monde*<sup>312</sup>.

Perrault est magnétisé par Cartier. Il voit surtout le poète en lui. Pourtant, lire les récits de Cartier, c'est lire trois Cartier. Ceux des trois voyages. Si le récit du premier voyage séduit par l'étonnante qualité des descriptions géographiques, celui du deuxième voyage surprend par le caractère moraliste de son propos. Nous ne sentons plus ici l'enthousiasme, l'ardeur, le zèle même qui avait accompagné le navigateur lors de sa première expédition. Le ton est maintenant celui du négociant, du marchandage, de l'exploitation. C'est donc un Cartier plus servile que nous dévoile le *Brief Récit*. Un Cartier chargé de découvrir de l'or, de l'argent et autres pierres précieuses pour un roi avide de richesses. Certes, les descriptions judicieuses et même une certaine candeur subsistent toujours dans cette relation, mais elles sont malheureusement subordonnées à des intérêts qui, sans être vils, n'ont rien de philanthropiques. Le Cartier du *Brief Récit* déçoit. Nous sommes maintenant en présence d'un soldat-capitaine plus que d'un découvreur. Ses rencontres avec les peuples indigènes sont marquées au sceau de l'ethnocentrisme teinté de mièvrerie catholique. Les Iroquois sont nus comme des spécimens de nature, mi-bêtes mi-hommes, pauvres et voleurs, malicieux à souhait. Et plus souvent qu'autrement le récit fait état des ruses des uns comme des autres, si bien que dans certains passages l'on se croirait dans une tragi-comédie du voleur volé.

Nous étions en droit, je pense, de nous attendre à plus de grandeur d'âme de la part de l'homme qui a nommé le Saint-Laurent et par voie de conséquence le Québec et le Canada. C'est dire que le souci d'économie domine à toutes les époques. Bref, ce deuxième voyage apparaît comme le véritable début de la conquête de terres et

---

<sup>312</sup> « Le voyage des écritures », *Journal*, p. 33. Émission 6 de la série *L'appel du nord*.

d'hommes plus que millénaires, qui aboutira quelque 450 ans plus tard à leur acculturation. Alors que penser de tout ceci? Que dire du *Brief Récit* ?

Si, dans le premier voyage, Cartier nous apparaissait explorateur et dans le deuxième marchand, dans le troisième il nous fait penser à un colon ou tout au moins à un diamantaire amateur. Malgré le fait que la relation soit incomplète, il est possible d'y trouver un intérêt certain de conquérant. Les rapports avec les Indiens sont maintenant marqués d'adversité et de méfiance. Cartier ne se gêne pas pour décrire les indigènes comme gens de peu de confiance.

C'est donc une France qui s'installe ou qui tente de s'installer que nous propose cette troisième relation. Rien de bien nouveau quant aux lieux à découvrir sinon l'installation de Cartier à Cap Rouge et son voyage de reconnaissance aux rapides Lachine. L'on sent aussi une certaine exagération que met Cartier dans sa description des minerais et des terres de Cap Rouge. Tout se passe comme si Cartier voulait se convaincre lui-même du merveilleux de ce qu'il voit. Intérêt mercantile et préoccupations de bourgeois occupent la presque totalité de cette dernière relation de voyage.

Heureusement les Indiens ne sont pas dupes. Ils savent désormais qu'ils ont affaire à des accapareurs. Déjà en 1535-1536, Taignoagny s'en était aperçu. En 1541, plus aucun doute ne subsiste quant aux intentions des Français.

La perte d'une grande partie du dernier manuscrit de Jacques Cartier est regrettable. Nous aurions pu, je pense, y voir confirmées les remarques susdites. D'ailleurs, Cartier nous invite à penser comme tel lorsqu'il écrit à quelques reprises : « Ainsi que nous le comprîmes par la suite ».

Bref, 1541 est une date administrative, la date qui marque le début du cadastre des terres autochtones au profit du roi de France.

Mais Perrault est quand même amoureux de Cartier. Surtout celui du premier voyage. C'est son guide et son modèle. Et il trouvera toujours le moyen d'excuser le Cartier des voyages suivants :

Cartier dresse la carte de Cartier comme un verdict impitoyable.  
Mais il n'ignore pas que la légende importe plus au prince que

la carte. Et par l'écriture, il remplit les vides de la carte. Il comble les vides de la connaissance. Le tout par ouï-dire. Il cite les merveilles du monde qu'on trouvait dans les légendes de la chrétienté, les attribuant à Donnacona. Sans en prendre lui-même la responsabilité. Il ajoute un peu de cinéma pour émerveiller la naïveté du monde. Comme si le monde n'était pas lui-même la merveille. Mais il sait que les hommes préfèrent le cours du rêve, espérant, comme Colomb, le paradis qu'ils trouvaient sur toutes les cartes d'alors. Faut-il regretter, en dressant la carte, d'avoir perdu le paradis ? En échange d'une Amérique qui préfère les mythes à sa réalité<sup>313</sup>.

Le premier script de *Au pays de Neufve-France* rend hommage au capitaine malouin qui a su si bien décrire la flore et la faune du Saint-Laurent, ce marin qui aime ces îles si pleines d'oiseaux « qu'i semble que on les ayt arimez » ou encore qui aime ces « grandes bestes, comme grans beuffz, quelles ont deux dans en la gueulle, comme dans d'olifant ». Le premier script de cette série est fondamental car il pose les jalons d'une oeuvre qui ne cessera d'être fidèle au grand livre fondateur de Cartier. Déjà en novembre 1956, Pierre Perrault écrit au sujet du livre de Jacques Cartier :

Un livre fondamental !

Celui qui a vraiment fait le voyage et qui raconte le pays neuf en mots simples... exacts... simples comme le jour et pourtant c'était un de ces jours qu'on a convenu de dire immortel... exacts comme le livre d'un comptable qui a compris que la mesure des choses dépasse l'entendement des chiffres.

Il n'en faut pas davantage pour faire son poème. Il suffit d'apprendre chaque jour et de s'émerveiller de soleil et d'océan et de montagnes et de rivières.

Il suffit de se laisser enchanter par ce fleuve qui a été mis au monde par Cartier et qui justement se trouve au bout du monde...

C'est sur les bords du Saint-Laurent<sup>314</sup>.

---

<sup>313</sup> *Loc. cit.*

<sup>314</sup> Première émission, p. 13.

## CHAPITRE 4

### LA PAROLE

#### [Chanson]

C'est sur les bords du Saint-Laurent,  
Pim-pom-pom, c'est l'amour qui la prend  
C'est sur les bords du Saint-Laurent  
Y avait une jolie brune  
Y avait une jolie brune  
La, la, la...

#### [Prologue]

Au pays de Neufve-France. C'est un pays du bout du monde où nous allons ancrer nos barques et notre connaissance. C'est un pays du bout du monde qui est le rivage d'un fleuve et les souvenirs des découverts anciens et le présent de nos voyages.

Tel sera le début de chaque émission de la série *Au pays de Neufve-France*. Une chanson fredonnée par le chansonnier Jacques Douai et un bout de texte incantatoire lu par François Bertrand. Justement, ce texte incantatoire insiste sur la nature de l'enquête perraldienne. Il y est question d'un pays du bout du monde qui mérite d'être connu. En fait, lorsque Pierre Perrault écrit : « C'est un pays du bout du monde où nous allons ancrer nos barques et notre connaissance », il reprend hypertextuellement l'hypotexte « cartésien » : « Et pour avoir plus ample connaissance des dits parages, mêmes les voiles bas et en travers ». Perrault délimite d'emblée son espace littéraire en disant : « C'est un pays du bout du monde qui est le rivage d'un fleuve et les souvenirs des découverts anciens et le présent de nos voyages. » Il annonce ainsi le dialogue et l'action puisqu'il aura recours à la mémoire et aux voyages.

Le deuxième script de la série est intitulé « Le moulin du Ruisseau Michel ». Il commence par un extrait des récits de Cartier. Toujours lui. Il parle de la terre riche. Sans référence toutefois. Cartier cherchait la terre de Saguenay, une terre d'or dont lui avait parlé le seigneur Donnacona. Mais, pour Perrault, Cartier

n'était pas avide au point d'être aveugle à d'autres richesses et il inscrivait à côté des rêves d'or les valeurs réelles, les terres d'homme, les terres bonnes à donner du blé, les terres bonnes à donner les pois chiches des prochains hivernements, les terres bonnes à la vie et au bonheur des villages futurs<sup>315</sup>.

Perrault passe de Cartier à Champlain, et introduit le thème de l'émission : le moulin. Il déplore alors qu'il n'y ait plus de moulin que dans les lettres et plus de meunier que dans les chansons. Jacques Douai<sup>316</sup> chante « La femme du meunier ». Arrive le moulin du Ruisseau Michel préparé par la chanson « Marianne s'en va-t-au moulin ». Perrault rencontre, un jour d'été, le meunier et son moulin. Il décrit d'une façon très poétique le Ruisseau Michel, qui est « tout un discours de montagnes, de forêts, de rochers, d'écume et de noisettes », « un repos du paysage », « un sermon sur la montagne ». À cette description répond une chanson de Douai intitulée « Ruisseau Michel ». Puis ce sera la grande première. Pour la première fois dans l'histoire de la radio, la parole vernaculaire sera intégrée à un script<sup>317</sup>. Cette parole, c'est celle du meunier du Ruisseau Michel que Perrault enregistre. Les paroles du meunier sont simples et humbles, mais elles appartiennent à la spontanéité et à la sincérité. Cet homme, Jean-Baptiste Larouche<sup>318</sup>, explique à Perrault comment il est venu au moulin. Écoutons-le :

<sup>315</sup> « Le moulin du Ruisseau Michel », p. 1. Émission du 28 novembre 1956, la deuxième de la série radiophonique *Au pays de Neufve-France*.

<sup>316</sup> « Pour préparer ce qui est devenu la série *Au pays de Neufve-France* de 1956, ayant suivi Perrault en Charlevoix et entendu les chanteurs de Baie-Saint-Paul, de Saint-Hilarion et d'ailleurs, Jacques Douai avait enregistré près de deux cent chansons folkloriques. Au moment de la rédaction et du montage des émissions, Perrault a sacrifié bon nombre de ces chansons au profit des récits de l'oncle Joseph, du peintre René Richard et du capitaine Desgagné. » Yves Lacroix, *op. cit.*, p. 66-67

<sup>317</sup> « C'est par le Chant des hommes qu'il est venu à la série radiophonique *Au pays de Neufve-France* dans laquelle pour la première fois dans l'histoire de la radio s'exprimaient des gens ne professant pas la parole publique [...] ». Yves Lacroix, *op. cit.*, p. 65.

<sup>318</sup> L'oncle maternel de Yolande Simard.

La providence m'a emmené ici. C'est la providence, j'suppose, hein ? On a pensé, on était quatre, cinq garçons à la maison, puis on avait seulement deux biens, et y en avait un qui travaillait déjà en dehors, et puis les parents voulaient nous organiser autant que possible alentour, proche pour... Ça fait que moé le moulin était à vendre et pis y ont décidé de l'acheter. Ça fait que moé, content, j'me suis-t-en venu ici. Ça fait 42 ans que j't'icitte. Le vieux qui a vendu ça, son moulin était... Y avait fait un règne de bon sens, icitte. Il s'était vu avec de l'ouvrage en masse quelques années avant, mais y était vieilli, pis y négligeait. Y s'occupait pas trop des clients. Y en laissait partir en masse... Pis y avait des moulins en bas qui étaient proches, envoie par là, « fallait » se planter, pis les inviter, pis dire « Monsieur », pis, coudon, écoute un peu, là chus jeune, moé, les gens du village y sont de la paroisse, mais ... ça appartient pas au village à moudre le grain. J'leu disais tout ce que j'imaginai de bon pour avoir des clients pis j'en ai eu aussi<sup>319</sup>.

Tout y est. Surtout cette voix très fraternelle du meunier. C'est, du reste, ce qui donne beaucoup de charme à l'émission. Il parlera de son moulin et de sa « moulange ». Il causera de soleil et de musique. Il évoquera sa meunière. Perrault cherche une origine.

L'une des voix qui se fait le plus entendre, c'est la voix de la culture. Les savoirs historique, géographique, technique, agricole. Voilà des savoirs privilégiés. Ils sont supportés littérairement par la *comparaison*. Perrault utilise beaucoup cette figure. Il aime aussi les contraires. Il oppose le bruit du moulin à celui de l'harmonium, par exemple. Je devrais plutôt dire, il oppose la musique du moulin à celle de l'harmonium de la meunière. C'est, au reste, le chant de l'homme qui l'intéresse. La musique de ses bras, de ses peines, de son travail.

La composition de l'émission est simple. Un texte d'entrée, toujours le même comme un leitmotiv musical, et puis un regard de poète pour situer le sujet. L'appel à l'inspiration. L'évocation de l'origine. La redécouverte de cette origine. Les moulins n'existent plus. Il en trouve un. Il y trouve un meunier et sa meunière. Mais surtout, et là est son coup de génie : il fait parler le meunier. Pour la première fois, dans son oeuvre, et même dans l'histoire de la radio, je le répète, le langage vernaculaire autre

---

<sup>319</sup> « Le moulin du Ruisseau Michel », p. 8.



que celui de la chanson fait son entrée. Et ce n'est pas sous la forme d'une entrevue que se fait entendre la voix du meunier, mais comme un matériau qui vient s'entremêler aux autres matériaux de l'émission : le texte de la narration lu par François Bertrand et les chansons interprétées par Jacques Douai, entre autres « Le Moulin tac », « Meunier tu dors » et « Marianne ». Perrault se sert des chansons comme cadre intertextuel qui met en abîme le thème du moulin. La voix du meunier, elle, vient de l'intérieur.

La vie circule dans ce script. La vie surgit. Pierre Perrault, comme Jacques Cartier, est un poète du surgissement. On découvre la vie dans le moulin accompagnée par des chansons de répertoire. On découvre aussi un nouveau personnage : la parole vive, celle du meunier, une parole qui n'est pas maquillée. Elle n'est pas non plus médiatisée par un comédien. Le script limite l'opération montage à sa plus simple expression. Un « Couper » ici et là, quelques indications sur le fond sonore du genre « cf. bande I B- 1<sup>re</sup> face - début » ou encore « (version des *Trois canards*) » sous le titre de la chanson « Un petit moulin sur la rivière ». On est encore loin du montage savant qu'il fera dans *Un pays sans bon sens*<sup>320</sup>, mais n'empêche que, pour la toute première fois, la parole vive de l'homme est digne de narration.

En fait, « Le moulin du Ruisseau Michel », c'est le début de l'écriture biotextuelle, c'est-à-dire le début du tressage de la parole vive avec le mot pensé, pesé, réfléchi. Perrault emprunte à la vie, à l'oralité, à la spontanéité de l'invention, au souffle de la voix, à ses hésitations, et il arrime le tout à ses propres mots. Bien sûr, au départ, les paroles du meunier forment des blocs homogènes. Il parle de sa dalle en bois de cèdre, de l'eau et de la turbine, le tout est accompagné de bruits. La magie du magnétophone fait qu'on peut faire entrer la vie dans le texte. La vie en ce qu'elle a de direct. Plus de bruits fictifs. La biotextualité mise sur la transcription d'un enregistrement direct. Le meunier parle de la voix du moulin qu'il écoute de

---

<sup>320</sup> Long métrage de Pierre Perrault réalisé en 1970.

partout, de façon à ce que son moulin ne déserte. « Elle désertait à l'épouvante, pas de grain sur la moulange »<sup>321</sup>.

Le script se termine par la chanson « C'est sur les bords du Saint-Laurent » et par une sorte d'envoi :

Au pays de Neufve-France, pays des goélands, des loups-marins, des gibards, des dauphins blancs, des îles merveilleuses, des glaces flottantes et des hommes qui se trouvent en travers du fleuve entre Saint-Joachim et Havre-Saint-Pierre et y compris îles, récifs, archipels, battures, sablons et mirages.

Pierre Perrault consacrera une autre émission de la série au moulin. Ce sera « Les moulins »<sup>322</sup> où il commence par évoquer la rivière du Gouffre. Il rappelle les moulins de ruisseau et de rivière. Le moulin qui est pour lui un fait de civilisation. Le moulin qui connaît les joies et les malheurs. Le froid qui gèle le tuyau de bois qu'on tente de réchauffer avec du bran de scie. L'inondation de septembre 1924, où tout est emporté. Et la voix du meunier qui raconte les intempéries, mais aussi le fantastique qui entoure les moulins. Et la voix de Jacques Douai qui raconte par la chanson les moulins de la légende avec ses petits bouts d'hommes qu'on nomme lutins. Et la poésie du vent du moulin de l'île aux Coudres, ce moulin construit par des charpentiers de goélette.

Dans l'émission suivante intitulée « Le lin », datée du 6 décembre 1956, le texte perraldien fait encore appel à Cartier et à Champlain. « Le lin » est un texte sur le savoir-faire des Québécois. On y observe les différentes étapes de la fabrication de l'étoffe. Tout cela est raconté comme une légende sur le bord de la mer. Encore une fois, Jacques Douai est au rendez-vous des belles chansons. Et puis, cette fois, la voix de Joseph Larouche, cultivateur, qui nous parle du rouissage :

Ensuite c'était le temps d'arracher le lin. On arrachait ça à la main par petites poignées. On mettait tout ça en petite javelle comme ça, ... et puis on le laissait là pendant quatre semaines au moins. Et si on avait de la température pluvieuse assez souvent

---

321 « Le moulin du Ruisseau Michel », p. 12.

322 « Les moulins », le 15 mai 1957. Vingt-deuxième émission de la série radiophonique *Au pays de Neufve-France*.

et puis des belles journées de soleil pour le sécher puis un mauvais temps là dessus pour le mouiller davantage, pour le faire rouir il fallait le laisser rouir comme il faut...<sup>323</sup>

Pierre Perrault fait avancer les savoirs. Il les met en monstration, c'est-à-dire qu'il les montre. Il leur construit une scène. Voilà bien la qualité textuelle de la série radiophonique *Au pays de Neufve-France*. Elle constitue une véritable scène pour les métiers. Perrault se fait pédagogue, mais sa pédagogie emprunte à la poésie.

Les actions sont celles de la parole qui nous guide de mai à mai dans le travail de la terre noire et du rouet. Les travaux successifs révèlent le sujet. La symbolique de la vie passe cette fois dans l'éloge du mot. Perrault fait déjà ce qu'il reprendra dix ans plus tard dans son *Discours sur la parole*. Par exemple, il est émerveillé par le mot *rouir*. Il lui construit alors un piédestal. Il en fait une statue. Il « muséifie » la parole pour qu'on l'admire.

De tous les mots de l'histoire du lin, celui de rouissage est le plus enchanteur... à cause sans doute du mystère qu'il comporte et qu'il dissimule. Rouir... il y a du soleil et du sourire dans ce mot là. Rouir... il y a des gerbes blondes, la paille exubérante, une sorte de féerie capricieuse. Rouir... passe de la lumière. Le grand poème des choses qui se font toutes seules à cause du soleil et de l'eau. Rouir...<sup>324</sup>

Tout est beau dans le monde du scripteur d'*Au pays de Neufve-France*. Tout est digne d'attention. Perrault fait du jour un spectacle, même la poussière du lin est digne de la scène. Il y a de l'enfant qui s'émerveille chez lui. Son regard est illuminé par l'objet qu'il fixe. Et sa parole prend cette lumière et la traduit dans une expression aux allures inusitées. Il biotextualise la parole du cultivateur de façon à ce qu'on sache enfin ce que veut dire le mot « rouir » :

C'est l'action de la pluie et l'action du soleil... à la relève... l'un après l'autre. L'action de la pluie faisait comme attendrir les aigrettes, le coeur du lin, puis la filasse est tout autour de la tige.

---

<sup>323</sup> « Le lin », p. 7. Émission du 5 décembre 1956, la troisième de la série radiophonique *Au pays de Neufve-France*.

<sup>324</sup> *Op. cit.*, p. 8.

Alors si ça se séparait comme il faut, là il était assez roui<sup>325</sup>.

Le poème du lin s'appuie également sur l'intertexte poétique de la chanson et de la technique. Du grain de lin sort la voix du cultivateur. La vie vient témoigner dans le littéraire. C'est cela la biotextualité. La vie toute simple, la parole dénudée, la parole nue appelée aussi au festin. Elle parle d'abord timidement entre les chansons du troubadour et la parole riche du narrateur.

Je n'ai pas l'intention de reprendre chaque émission de la série, une par une. Cela n'est pas mon but. Ce que je cherche, c'est l'origine d'un système, la naissance d'une manière d'écrire; je cherche à définir la spécificité de l'écriture perraldienne qui fera de plus en plus de place au vernaculaire. Il faut entendre ces émissions. Il faut entendre la voix du meunier ou celle du cultivateur, ou celle encore du marin pour sentir avec émotion l'immense respect que Pierre Perrault porte à la parole. Ces émissions, je les ai étudiées dans leurs scripts et leurs enregistrements, transcrivant moi-même, à l'occasion, cette parole vive pour mieux en cueillir le fruit et en saisir l'esprit. Car le texte perraldien est comme un amoureux qui accueille avec douceur sa fiancée. Avant d'entendre la voix, le texte fait le poète et parfois aussi le coq. Il déploie ses finesses narratives et poétiques. À côté d'elles, la parole vive ressemble à une jeune fille de condition modeste qui viendrait dîner pour la première fois dans la famille de son amoureux, qui est le fils du notable du village.

Dans « Les semailles »<sup>326</sup>, par exemple, où Jacques Cartier règne toujours en dieu tutélaire, Perrault recourt d'emblée au récit du capitaine malouin. Le scripteur évoque les Indiens qu'a connus Cartier. Il parle des poissons que les Indiens répandaient sur la terre pour la nourrir. Il pose la question de la neige. Comment savoir ce qu'est le printemps si on ne connaît pas la neige ? Plus encore que dans ses autres textes, il fait appel à la vie. Le mois de mai devient le mois des semences. Il est annoncé par l'arrivée des corneilles en mars et celle du rossignol en avril. Il est

---

325 *Loc. cit.*

326 « Les semailles ». Émission du 19 décembre 1956, la cinquième de la série radiophonique *Au pays de Neufve-France*.

question des grands rythmes de la vie. Thématiquement, la vie est dépeinte dans son cycle d'évolution. Matière inestimable, elle est décrite comme une pierre précieuse. Perrault « superlative » son monde. Les qualificatifs surgissent comme source au printemps. Il y a ici adéquation de la forme et du fond. Le jeu formel d'un vocabulaire hyperbolique et d'un style métaphorique précise et englobe le drame thématique des semences.

Et la semence évoque les fléaux, à trois dans l'étable sombre, le galop des fléaux alors qu'il y a au dehors la grande joie de la neige. Le rythme chaleureux sur la paille sèche et le soleil qui dore l'espace entre les planches disjointes et noires des murs. La cadence sérieuse, sans fioritures, sorte de danse rituelle qui rend hommage à la vie sur le tambour sonore du plancher sourd.

Perrault ensemence son texte de chansons qui portent sur l'arbre, sur l'oiseau et sur les grains. Puis il le féconde en intégrant la voix du laboureur qui parle de la terre et des animaux de labour.

[...] quand la terre est prête à travailler, y faut atteler. On commence tranquillement, hein ! On attelait nos *beux* pendant deux, trois heures, les premiers jours, puis ensuite graduellement on augmentait le temps à travailler. Alors, le soir y étaient pas trop fatigués, pis le lendemain y durcissaient tranquillement.

Pierre Perrault endimanche son texte. Il poétise les travaux et les jours. Le script repose sur trois niveaux qui s'interpénètrent : la parole poétique du narrateur, la voix folklorique des chansons et la voix pédagogique du laboureur. Chacune de ces voix a son socle. Chacune est montrée. Car la littérature perraldienne est une littérature du boniment et du commentaire. Les hommes racontent le monde. Les hommes sont visibles. Perrault *présente* plus qu'il ne *représente*.

Dans « Les moissons »<sup>327</sup>, la référence à Jacques Cartier est encore une fois très importante. Le texte énumère ce que le capitaine transportait dans la cale de son navire : le lard, les biscuits et des produits agricoles. Perrault aime les mots. Je crois

---

<sup>327</sup> « Les moissons ». Émission du 9 janvier 1957, la septième de la série radiophonique *Au pays de Neufve-France*.

bien que pour lui les mots sont vivants. Il les mord à pleines dents. Le français du XVI<sup>e</sup> siècle de Cartier est riche. Les mots sont corpulents. Ils ont de la prestance. Donc Perrault cite. La moisson vient après la fenaison. Il est question de grains dans cet épisode. Encore une fois, le poète met en scène la voix du cultivateur qui fait l'éloge du trèfle et du miel, du grain et de la paille, du chaume et des toits de chaume. Une vie monte en herbe dans sa voix. Et le texte perraldien dialogue avec cette voix, c'est-à-dire la manipule pour la diriger sur le même objet : l'impérieuse beauté des récoltes et l'incroyable ingéniosité de ceux qui font la récolte. Le discours perraldien appelle le prédicat. En cela, il est technique. La vie chez Perrault est certes superlative mais elle est surtout pratique. Les gestes sont beaux parce qu'ils ne sont jamais inutiles.

Comment parler de cette série ? Surtout en disant qu'elle est celle de la vie. L'eau y règne, l'eau et les bateaux, les rivières et les ruisseaux. L'eau comme dans la dixième émission consacrée à la laine<sup>328</sup>. Jamais encore Perrault n'avait si bien parlé de l'eau. Il est question de la rivière du Gouffre, de sa vallée et de ses moutons. De la laine des moutons qui ont bu l'eau qui vient du coeur des montagnes. Il est question de canot pour mieux voir le monde, pour le découvrir.

Et le rapide nous ramène à la réalité, qui est plus grande que le rêve, et dans chaque coup d'aviron nous retrouvons des impressions de plonger dans une matière charnelle, vivante, peuplée de découvertes à perte de vue, enchantée de souvenirs, la belle matière de l'eau des rivières...<sup>329</sup>

De nombreux éléments de la série *Au pays de Neufve-France* viendront nourrir l'oeuvre perraldienne ultérieure. Par exemple, il sera question du canot dans son film *La bête lumineuse* (1982), des semences et des moissons dans son cycle abitibien, particulièrement dans *Le retour à la terre* (1977), de Cartier dans le cycle malouin inauguré par *Les voiles bas et en travers* (1983), de la pêche aux marsouins<sup>330</sup> dans

---

328 « La laine ». Émission du 30 janvier 1957, la dixième de la série radiophonique *Au pays de Neufve-France*.

329 *Op. cit.*, p. 1.

330 « La pêche aux marsouins ». Émission du 6 février 1957, onzième de la série radiophonique *Au pays de Neufve-France*.

*Pour la suite du monde*<sup>331</sup>. Cette grande pêche qui mobilise les forces vives de l'île. Une activité qui relève du travail et du loisir, de la force et de l'admiration, du geste et de la parole. De l'exploit.

Voilà une nourriture perraldienne. Des aliments riches, vitaminés, forts. Perrault se nourrit d'éléments qui génèrent un lexique superlatif, une rhétorique hyperbolique, et, bien sûr, une dramaturgie métaphorique, qui deviendra épique tant il transforme tout en exploit.

De même l'action, *drama*, élément essentiel à toute existence du théâtre, transforme inévitablement le théâtral en épique lorsqu'on se borne à retracer les aventures d'un héros en action<sup>332</sup>.

*Au pays de Neufve-France* est une pierre blanche dans l'oeuvre perraldienne.

---

<sup>331</sup> Long métrage de Michel Brault et Pierre Perrault tourné en 1962 à l'île aux Coudres.

<sup>332</sup> Étienne Souriau, *op. cit.*, p.6.

## CHAPITRE 5

### LE RÉCIT

La série radiophonique *Au pays de Neufve-France*, c'est aussi un hommage au récit et à la capacité qu'a l'homme de raconter. Dans « Les fruits sauvages »<sup>333</sup>, Alexis Tremblay de l'île aux Coudres parle de son île comme d'une île aux Sorciers, le nom qu'utilisent les gens du sud pour la désigner, à cause du sel sur les flammes de varech, qui brille comme une étoile dans les battures. Alexis, c'est l'homme de la vie de tous les jours, l'homme du quotidien, l'homme vernaculaire.

L'émission est consacrée aux fruits de la terre. À la fécondité de la terre, devrais-je dire. La terre de l'île aux Coudres et celle du nord qui donne des légumes comme la gourgane, avec laquelle on fait une bonne soupe, et un fruit comme le pimбина, qui est le fruit par excellence de la côte nord. Et puis la plaquebière ou le chicouti, avec lequel on fait de la gelée. Et les bleuets, « ces beaux fruits bleus comme le ciel ».

Encore une fois, Cartier fait partie du paysage. Perrault le cite, le revendique, le prolonge aussi, puisque tout son discours est sur le mode de la découverte. S'il fallait inventer un nouveau mode à la langue française, c'est bien celui de la découverte, un mode qui serait entre l'indicatif et l'impératif, un mode dont le caractère exprimerait une attitude d'émerveillement face à la vie. Perrault découvre comme Cartier. C'est pourquoi on a le sentiment, en écoutant ses émissions ou en lisant ses scripts, que le monde fleurit sous nos yeux. Il nous nourrit. Il nous grandit. Il nous mûrit.

*Au Pays de Neufve-France* est ce pays où tout est surprenant, où tout vit d'une façon pleine et sauvage. C'est la vie qui bat. On a littéralement l'impression de se

---

<sup>333</sup> « Les fruits sauvages », le 13 mars 1957. Seizième émission de la série radiophonique *Au pays de Neufve-France*.



promener au coeur même du paysage. La vie nous parle. Ainsi, celle de la vieille marchande de bleuets que Perrault évoque avec passion :

Les bleuets ! Comment ne pas évoquer à cette occasion le visage fané comme de l'écorce d'une belle vieille qui passait par les villages vendre les bleuets de sa cueillette. Pour elle, les bleuets n'étaient pas seulement fantaisie des savanes... mais gagne-pain. Elle exerçait le métier des bleuets et amoureusement elle l'enjolivait. Elle savait présenter les beaux fruits bleus du ciel dans des gargousses d'écorce qu'elle fabriquait elle-même. Et c'était merveille de voir la belle récolte de ses mains dans ces boîtes rondes en écorce blanche cousue au point de croix avec l'humble fil noir de sa patience. Et elle disait : « Auriez-vous besoin d'une gargousse de beaux gros bleuets ? » Et elle ne savait pas la splendeur de son offre et elle ignorait la signification de son geste et la beauté de son vocabulaire : une gargousse de bleuets <sup>334</sup>!

Perrault chante la vie. Tout y est splendeur, même la gourgane et le pimkina. Plus j'approfondis l'étude de l'oeuvre perraldienne, plus je suis fasciné par l'immense respect qu'il porte à la vie. La réalité pour lui est la plus belle des inspirations. La réalité de l'automne après la saison de la cueillette par exemple :

Et maintenant que c'est l'automne tout à fait, et maintenant que le matin la terre se change en limaille qui éclate sous les pas, et maintenant que l'herbe des fossés ramasse en givre la brume qui traîne... les hommes déjà songent au prochain printemps. Pour les noisettes, les bleuets, les fraises sauvages... la terre et le soleil font tout le travail... mais quand il s'agit de ce qu'on sème à la terre, il faut préparer le sol, l'avertir, l'inviter à ce grand éclatement de la prochaine moisson<sup>335</sup>.

De tous les métiers de l'homme que la série met à l'honneur, il en est un qui gardera une place importante dans les écritures<sup>336</sup> de Perrault, c'est celui de bûcheron. L'émission intitulée « Les Chantiers »<sup>337</sup> présente les chantiers comme un

---

<sup>334</sup> *Op. cit.*, p. 16-17.

<sup>335</sup> *Op. cit.*, p. 18.

<sup>336</sup> Cela comprend l'écriture radiophonique, l'écriture théâtrale, l'écriture cinématographique et l'écriture poétique.

<sup>337</sup> « Les chantiers », le 17 avril 1957. Vingt et unième émission de la série radiophonique *Au pays de Neufve-France*.

monde qui grandit avec le temps. Ce monde naît pendant l'été dans le choix de l'emplacement de la future coupe de bois, mûrit à l'automne quand les hommes viennent bûcher l'épinette, éclate pendant l'hiver, quand les chevaux ramènent le bois aux rivières, et meurt au printemps, le temps de la drave.

Le temps coule dans ce texte voué au travail de ces hommes qui n'ont pas peur des poux et qui, parfois, tombent sur une talle d'épinettes. Voilà bien une expression irrésistible que *talle d'épinettes*. Elle donne le goût du bois. Il y a un effet lexical contaminatoire dans le texte perraldien. Le choix que Perrault fait des mots marque le texte, le tache même, le barbouille, lui donne une saveur. Le principe de vie dirige son écriture.

Ce script biotextuel intègre la voix du bûcheron Boily, ce qui donne au texte une couleur vive. La voix du bûcheron apporte l'authenticité. Ainsi quand l'homme parle de son retour à pied du camp vers Baie Saint-Paul :

[...] c'est ben simple, les jambes, je me les sentais plus. Je marchais comme si j'étais un gars engourdi, j'avais les jambes comme en plomb... Là, rendu à Saint-Urbain, je prends un taxi et puis je m'embarque pour la Baie Saint-Paul pour m'en venir chez nous... Je vous garantis, quand on a marché 30, 35 milles et puis qu'on embarque à bord d'une machine, après là, on est au ciel toute raide... Là je suis arrivé icitte et puis ma femme m'attendait. Elle était contente dans ce temps-là, c'était mon jeune temps. Là elle était fière...<sup>338</sup>

La parole de Boily est simple et humble. Elle est « toute raide ». Elle va droit au coeur. Il y a dans cette langue vernaculaire comme un « jeune temps » de la langue. Perrault aime cette langue rude et dépouillée. C'est pourquoi il donnera la parole aux bûcherons, entre autres, dans *Un pays sans bon sens* (1970) et *L'Acadie, l'Acadie* (1971).

Mais, surtout, Perrault aime bien se faire raconter des histoires. Des histoires vraies, celles, justement, que met en valeur la parole. Ici, la parole du bûcheron qui fait le récit de son *bûchage*, là, la parole du cultivateur, plus loin, celle du marin.

---

<sup>338</sup>*Op. cit.*, p. 30.

Ailleurs, la parole d'Alexis racontera sa traverse de nuit. Ce sera l'heure du récit<sup>339</sup>  
Le récit parlé, bien sûr. Perrault dirait :

Une certaine parole. Celle de la mémoire. Le passé appartient à  
la parole. Il est la matière même du récit<sup>340</sup>.

Nous comprenons mieux maintenant que la série radiophonique *Au pays de Neufve-France* est à l'origine non seulement d'une grande oeuvre, mais aussi d'une nouvelle façon de voir les choses. Elle est en quelque sorte le fondement thématique et formel de la parole perraldienne. Les éléments majeurs de l'écriture de Perrault sont en présence. D'un côté le matériau littéraire : récit, poésie, chanson et parole vive; de l'autre le matériau thématique : le fleuve, l'eau, les marins, les bûcherons, Cartier.

L'art de Perrault est toujours le résultat d'un besoin de connaître. En ce sens, Perrault est pédagogue et, à l'occasion, il est même didactique<sup>341</sup>. Par exemple, dans « Navigation à voile »<sup>342</sup>, où l'on rend hommage à Cartier, qui a nommé le pays *Neufve-France*, Laurent Tremblay et Joachim Harvey, que nous retrouverons dans le film *Pour la suite du monde* (1963), parlent avec enthousiasme d'un métier qui leur tient à coeur et qu'évoquera si bien le film *Les Voitures d'eau* (1969). On pourrait même dire que « Navigation à voile » constitue l'hypotexte des *Voitures d'eau*, tant le propos des deux oeuvres convergent. Il y est question de ce métier de la mer que l'on commence en devenant « couque » sur le bateau. Avant d'être matelot on est couque. Et puis on devient un homme, parfois capitaine à 17 ans. On navigue sur des goélettes à fond plat, parce qu'il n'y a pas beaucoup de quais et qu'il est plus facile de travailler avec les marées en s'échouant sur les battures. On transborde avec des charrettes.

---

<sup>339</sup> « [...] suite organisée d'événements faisant l'objet d'une relation écrite, orale ou en images. Gérard Genette a souligné l'ambivalence constitutive de ce terme dans l'usage courant puisqu'il désigne aussi bien la suite des événements eux-mêmes que le discours qui relate ces événements [...] ». André Gardies et Jean Bessalel, *op. cit.* p. 175.

<sup>340</sup> *Entrevue*, p. 75.

<sup>341</sup> Des oeuvres comme *La Grande Allure* et *L'Oumigmag* témoignent d'une qualité didactique.

<sup>342</sup> « Navigation à voile », le 15 mai 1957. Vingt-deuxième émission de la série radiophonique *Au pays de Neufve-France*.

Et l'on circule ainsi dans un pays magnifique peuplé de gibards et de loups marins, d'épaulards et de baleines. La vie occupe le territoire. La vie a mille facettes. La vie déborde du texte. Une vie superlativée par la plume du poète. Perrault ne cesse de vanter ses merveilles. Il évoque le génie des capitaines, et surtout du plus grand d'entre tous.

Et les navigateurs de maintenant savent le mérite de cet homme qui a dénombré havres et merveilles et connaissances d'un pays situé entre Blanc Sablon et le cap Diamant et qu'il a nommé Neufve-France. Car il a parcouru un des plus difficiles et des plus beaux pays de la mer, celui de Toutes Isles, et de l'archipel Mingan et des fonds du Saguenay et des îles en face de Saint-Joachim où s'arrêtent chaque année les oies blanches pour faire l'amour.

Et ils ont dit leur admiration de cet homme, Cartier<sup>343</sup>.

La série radiophonique *Au pays de Neufve-France* est, à mon avis, l'un des sommets de la poésie perraldienne dans la mesure où elle est celle qui voit naître le biotexte. Et j'ai gardé pour la fin de mon propos sur ce florilège de textes que représente cette série, une présentation toute spéciale de « La traverse de nuit », le texte qui nous permet le mieux d'observer la biotextualité en action. Pierre Perrault, ici, donne à la parole vive d'Alexis Tremblay tout l'éclairage voulu, tant il est émerveillé par le récit que cet homme fait d'une traversée en canot, l'hiver, entre l'île aux Coudres et les Éboulements pour aller chercher une femme.

---

<sup>343</sup> « La navigation à voile », manuscrit, p. 25-26.

## CHAPITRE 6

### LA TRAVERSE

Nous allons suivre le texte « La traverse de nuit ». Nous allons le lire comme un modèle de biotexte, c'est-à-dire un texte littéraire qui intègre à sa narration la parole vive d'un discours vernaculaire improvisé. Le scripteur Perrault prépare la scène avec la science formidable d'un dramaturge conscient que ce qu'il va laisser paraître dans son art n'est que l'infime partie de son monde.

Pour rendre plus palpable le travail dialectique qui s'opère alors entre un écrivain et ses personnages, je livrerai ce script comme s'il était une pièce à deux personnages mettant en vedette un auteur et un conteur. Le conteur, c'est Alexis Tremblay; l'auteur, c'est Pierre Perrault qui jouera dans cette reconstitution le rôle du coryphée. Au reste, Perrault parle souvent comme un coryphée dans ses textes. Quant à moi, je me permettrai de monter certaines parties de la reconstitution. Je ne ferai pas d'interversion de phrases. Toutefois, comme le script est très long, je supprimerai plusieurs parties du texte sans toutefois en changer l'ordre. Comprenons bien que l'exercice auquel je me livre n'a pour seul but que d'illustrer simplement mon concept de biotextualité. Avant de présenter le drame radiophonique dans sa nouvelle version, j'ajouterai quelques remarques.

Perrault, comme tout bon dramaturge, propose une mise en situation par une description dramatico-poétique du lieu où va se passer le drame. Ici, la mer d'hiver à Baie-Saint-Paul.

## PROLOGUE

Ici l'hiver est mouvement, le froid est croissance, le gel féconde et vit, [...]. La mer au loin... s'ébranle sans laisser de trace, sans creuser de sillage, sans même paraître bouger... Elle gonfle, elle s'insinue, elle s'enthousiasme pour le rivage chaotique, elle s'empresse vers ce « culbutis » désordonné de glaces creusées, ridées par les sillons sinueux qui sont la respiration des ruisseaux et des sources. Et dans le silence blanc à perte de vue, le sculpteur de la marée reprend son maillet strident et ses ciseaux de colosse<sup>344</sup>.

Voilà l'entrée en matière. Voilà un décor que Pierre Perrault décrit à grand renfort de figures. Un décor conflictuel à merveille : l'hiver, le froid, les glaces, la marée.

L'atelier invisible gémit, grince, et des craquements sinistres ébranlent le rivage. Le ciel n'aperçoit rien. L'immensité de l'air glacé demeure accroché à son silence. Le mouvement est intérieur, secret comme une pensée, il vient du sol de la glace, de l'âme même du froid...<sup>345</sup>

La scène est là. Elle est grandiose. Il ne lui manque plus que la présence humaine. Ses personnages. Une action. La traverse. Un drame.

Son personnage, il l'a, c'est Alexis. Il lui fait d'abord parler de la traverse :

### ALEXIS TREMBLAY

La nuit, on n'en faisait pas un accoutumance. Mais pour les besoins urgents ça nous arrêta pas d'y aller la nuit. Ce qui venait à dire qu'on n'avait pas d'autres choses, mais le service de nos canots depuis que l'île a été découvert, comme on peut dire, par les premiers colons, à venir virer jusqu'au temps que l'avion aye commencé, a été d'une grande utilité...

Perrault construira son texte à la faveur du récit d'Alexis, qui brille naturellement. À ce point, du reste, que Pierre, expert en métatextualité, thématise sur la poétique de Tremblay. Son rôle sera donc un peu celui d'un coryphée de théâtre

<sup>344</sup> « La traverse de nuit », le 27 février 1957. Quatorzième émission de la série radiophonique *Au pays de Neufve-France*.

<sup>345</sup> *Op. cit.*, p. 1-2.

qui représente l'auteur sur la scène en disant les choses solennellement. N'oublions pas qu'il y a ici une scène, celle de la radio. Une scène abstraite, j'en conviens, mais elle n'en demeure pas moins une scène. Le texte du scripteur est fait pour être entendu par un public, une collectivité. Il est voué à une performance. Et Perrault tresse son texte comme un dramaturge et semble nous dire constamment : « *Tua res agitur*, c'est ton affaire qui se plaide devant toi »<sup>346</sup>. Ici, nous le verrons, une affaire de détermination et de courage. Et il aménagera dans son texte des espaces pour récapituler en sorte que tous les auditeurs, même ceux qui auraient manqué le début de l'émission, comprennent bien l'enjeu du drame qui se joue devant eux.

## PREMIER TABLEAU

PIERRE PERRAULT

Le jour, la traverse d'hiver est facile, mais dans la nuit, mais dans la neige, mais dans le brouillard, sans l'oeil blanc ou la voix rauque d'un phare, dans la nuit surtout, quand il faut traverser, toute l'île aux Coudres s'inquiète et frémit mais n'hésite pas. [...] et quand la neige ajoute à la nuit sa blancheur inutile, et le poids de son mystère, le fleuve devient responsable du sort d'une traverse... et c'est pourquoi dans la mémoire de l'île aux Coudres certains souvenirs sont aussi vivaces que le présent et même davantage. Et pourtant les choses se sont passées il y a ...

ALEXIS TREMBLAY

Y a environ d'cinquante ans, on est parti un matin dans les derniers jours de décembre, d'vers les sept heures du quai de l'île aux Coudres pour aller au quai des Éboulements, qu'ri<sup>347</sup> une femme. Nous étions seulement qu' trois; en nous en allant, le temps commençait à se couvrir, la neige s'est annoncée, on s'est dit : « On va se presser, vu que nous n'avons pas d'compas, pour revenir le plus vite à l'île parce que la neige va prendre ». Donc nous avons embarqué not' femme, pis on est partis d'vers les neuf heures du quai des Éboulements<sup>348</sup>.

<sup>346</sup> Étienne Souriau, *op. cit.*, p.8.

<sup>347</sup> Version vernaculaire du mot *quérir*.

<sup>348</sup> Jacques Douai chante la chanson « Belle, embarquez ! », un texte on ne peut plus approprié aux circonstances qu'Alexis décrit. Le manuscrit original comporte 21 feuillets de huit et demi sur quatorze. À partir de la cinquième page, les paroles d'Alexis ne sont plus transcrites. Perrault laisse des

## PIERRE PERRAULT

C'était encore en plein jour!

Et il y avait de la joie dans chaque coup d'aviron, dans chaque course sur une glace. Une femme de l'île retournait à l'île et les hommes avaient ce débordement dans les gestes de ceux qui mettent les choses à leur bonne place.

Mais la neige tombait... et les coups d'avirons ne voyaient plus leur chemin.

## ALEXIS TREMBLAY

Quand on a eu faite à peu près dans les environs d'une dizaine de minutes, on va dire un mille, là nous avons perdu la terre des deux côtés. Les vents nous paraissaient dans le temps venir de l'Est; donc not' chef d'équipe nous a dit: « On va garder le vent tout l'temps du côté d'la face de la joue gauche; les vents viennent de l'Est : en ayant le vent dans la face, on va aller d'vers l'île pour reprendre l'île. » Il y avait seulement qu'moé qui possédait une montre, pis c'était une montre comme on peut dire dans c'temps-là, on appelait ça, un « cardran » on appelait ça un cardran. Pis on nage<sup>349</sup> tout l'temps avec le vent dans la joue du côté gauche.

## PIERRE PERRAULT

Il y avait la neige... et son inutile blancheur, la neige et son obscurité immaculée. Il y avait la neige! Mais aussi le vent... C'est toujours ainsi sur la mer. Les éléments se coordonnent et se compensent. Quand l'un pèse trop lourd sur le destin, les hommes s'appuient sur l'autre... et ce jour-là... une battelée de l'île aux Couldres s'appuyait la joue gauche contre le vent d'Est. Il n'y avait ni compas ni soleil, mais le vent qui donne la direction et une montre pour dire le chemin parcouru.

## ALEXIS TREMBLAY

Le chef d'équipe dit : « R'garde donc l'heure »; je regardais l'heure : y était onze heures. Nous v'là avec deux heures qu'on est parti, pis on n'a pas encore trouvé l'île... Not' course est pas bonne. On laisse faire encore, un p'tit bout d'temps et y dit : « R'garde donc à l'heure »; y est encore onze heures... Le

---

blancs à leurs places. Aussi bien, j'ai procédé à la transcription à partir d'une copie de la bande originale. C'est la raison pour laquelle nous ne trouverons plus de référence aux extraits du récit d'Alexis. J'ai également consulté une transcription faite par Maud Loranger.

<sup>349</sup> Le mot « nage » est l'ancien terme des voyageurs pour indiquer « ramer ».



pauvre cardran est arrêté. Ça fait qu'on a pas de boussole, pas d'heure... pis y neige qu'on voit pas cent pieds en avant d'nous aut'es<sup>350</sup>.

PIERRE PERRAULT

Et la neige continue... Merveilleuse et insondable. La neige en plein fleuve... En plein ciel pour ainsi dire, puisqu'elle dérobe tout repère et qu'il ne reste où s'agripper que de la neige qui tombe.

Et au milieu de cette ordonnance majestueuse et cruelle, un canot, une battelée prodigieuse cherche un chemin sans bornes, le chemin de l'île, d'une île qui flotte sur la mer<sup>351</sup>.

ALEXIS TREMBLAY

Tout en bardassant, on trouve un p'tit banc de glace, des glaces au travers, on était dans l'eau, des glaces qui sont arrivées à nous autres; pis y avait assez de neige de timbé que not' canot en avait une couple de pouces dans le... dans le fond de neige de ramassé; et pis le chef d'équipe a dit : « On va monter sur la glace et pis on va escouer not' canot ». C'est ce que nous avons faite. On l'a monté sur la glace, débarqué not' femme, pis on a viré not' canot, la yeule en bas comme on peut dire, le virer à l'envers pis on a pris des... une rame pour fesser dessus, pour faire partir la neige. En fessant su' l' canot, on a entendu l'écho, vous savez ce que c'est que veut dire l'écho. Le coup s'est répété pas loin de nous, mon doux on a dit : « La terre est là, écoute l'écho ». Bon, on rembarque mais, on se renvoye, on s'occupe pu du vent.

PIERRE PERRAULT

[...] le vent imagine la cruelle poudrière, il déplace tout. Il déplace l'obscurité. Il déloge le silence. Il emmêle les falaises et les directions. Et plus rien n'est à sa place. Et l'île se trouve nulle part. Et le nord chavire. Et le vent accumule ses extravagances.

ALEXIS TREMBLAY

[...] la mer nous magane un peu. Ça poudre. Toujours qu'on rencontre, on rencontre un aut'glace, un aut'grand glace. On embarque dessus, pis là faut se décider d'attendre qu'on voye quelque chose parce qu'on est partis au commencement du

---

350 *Op. cit.*, p. 7.

351 *Loc. cit.*

montant pour aller d'un bout de l'île en allant vers en haut, c'est garanti ça. Faut attendre. Et y neige, pis y vente. Et pis le frette commence à nous prendre, entre autres la femme pis moé aussi, vu que, j'm'étais mouillé, mouillé à ben dire sur les bras, une glace avait r'monté sur moé. Le chef d'équipe a dit : « On res'tra pas à rien faire ». Su'l'bord d'la glace, y avait tout des morceaux cassés; y a dit : « On va s'faire un abri ». Pis on a cordé d'la glace, à peu près dix pieds de long sur un quat', cinq pieds de haut, tout en glace. Pis on remplissait ça avec d'la neige pour s'mette à l'abri du vent. Quand on a eu fini c'pan-là, le vent v'nait par l'aut'bord. Pour dire le résumé, on a été obligés d'faire trois pans. Du temps qu'on a fini trois pans-là, la brenante prenait, on commençait à voir que la noirceur s'en venait.

PIERRE PERRAULT

Et maintenant le froid!  
Et par-dessus le froid, la nuit qui est comme la réflexion du froid, sa propre vibration, son ombre.  
Et personne sur cette glace flottante ne peut deviner la position des étoiles et leur contradiction. Et il faut quand même inventer, faire des hypothèses pour ne pas mourir de froid, pour ne pas éclater de gel et devenir arborescence et cristal comme la neige.

ALEXIS TREMBLAY

Asteur, coudonc, le chef d'équipe nous dit : « On est partis à neuf heures, la mer a deux heures de montant, a monte cinq heures donc elle a été à midi, la brenante prend dans le mois de décembre, y doit être dans environ d'trois heures, donc on est avec l'baissant, l'baissant est r'pris, on est en descendant là, si on vourguait ben vite, on va débouter l'île par en bas.» « C'qu'on va faire, qu'on dit au chef d'équipe, si on déboute l'île par en bas? »; et ben y dit : « Écoutez mes amis, soumettons-nous à la volonté de Dieu; si on déboute l'île, probablement, y dit, qu'on vaira pus jamais l'île de not'vie.» Ca été un gros découragement. Là, ça ben affaibli ... les nerfs des jeunes gens pareils comme moé.

Fin du premier tableau.

La tension dramatique est à son comble. Une battelée d'hommes et une femme sont pris sur les glaces, à la fin d'un jour de décembre. Nous sommes avec eux. Voilà l'étrange pouvoir du récit. Ce que les grands écrivains possèdent, ce que les grands conteurs dominant. Certes, la parole d'Alexis peut à l'occasion paraître barbare dans

ses contournements, mais la raison qui la supporte est telle qu'elle donne à son discours beaucoup d'authenticité.

Le deuxième tableau s'ouvre sur une constatation du coryphée. Il signale l'espace tragique de la dérive, mais Alexis ne se décourage pas.

## DEUXIÈME TABLEAU

PIERRE PERRAULT

Étrange vide que cette nuit là qui tombe en flocons sur la mer et ces hommes et cette femme dérivant sans autre direction que celle de la marée<sup>352</sup>.

ALEXIS TREMBLAY

[...] tout d'un coup, y'est apparue une petite lumière, la neige avait diminué, une petite lumière qui s'est apparue. En voyant la lumière, on a dit : « Nous aut' les deux jeunes, travaillons tu suite, envoyons-nous sur la lumière. » Il a dit : « Non! On est fatigués par le ..., par le gros temps, et fatigués par l'inquiétude; attendons de se connaître<sup>353</sup> avant de travailler. » D'une lumière, on a vu deuze, de deux lumières, on a vu troize, hep il a dit : « V'là justement le cap à la Branche; r'gardez la lumière d'un tel et la lumière d'un tel. »

(avec plus d'entrain)

Y a dit : « Astheur, travaillons. » On a parti et pis on a fait marcher not' femme à côté, pis on s'est envoyé avec not'glace; on n'a pas pu se grouiller, la neige trop ramassée, y'avait pas moyen de se grouiller, pis trop d'fatigue. On s'est rembarqués sur la même glace, on s'est trouvés à se r'virer la face de vers le nord. On a vu le nord à côté de nous aut', à peu près, j'suppose, un demi-mille; faque, on a dit : « Envoyons-nous pour le nord.» En disant « Envoyons-nous pour le nord », la neige a r'pris. On a tout perdu.

PIERRE PERRAULT  
(la voix haute et solennelle)

Une lumière lointaine comme dans les contes d'enfants.

<sup>352</sup> *Op. cit.*, p. 11. Perrault fait entendre tout de suite après ces mots la chanson « Voici le temps et la saison ».

<sup>353</sup> « Attendons de se connaître » est une vieille locution pour dire « Évaluons nos capacités ».

Mais le frasil, la bouillie impénétrable du frasil recule la lumière au sud qui indiquait le chemin.

Puis au nord, tout près, à portée de la main, le grand profil d'un cap silencieux. Mais encore une fois la neige veillait et a effacé de sa main douce et légère le cap immuable. Elle a soufflé la petite lumière du Cap à la Branche. Et il ne reste plus rien à défendre, plus rien qui permette un peu d'ordre dans l'enchevêtrement des points cardinaux qui gisent pêle-mêle entre les avirons inutiles dans le fond du canot<sup>354</sup>.

ALEXIS TREMBLAY

Mais ça, en parlant d'même entre nous autres, le temps était, comme on peut dire y ventait pu, pis la neige, elle, amène certain écho. Les gens de l'île, entre autres de la pointe de Roche qu'on appelle Saint-Bernard, aujourd'hui, nous ont entendus parler. Là, y ont pris le téléphone, pis y ont téléphoné aux Éboulements, on appelle ça « Chez le père Tauté », pour les avertir de monter le long des chênes pis d'aller au devant d'nous autres, qu'on devait être le long du nord, qu'y nous avaient entendus parler.

PIERRE PERRAULT

Le grand cap immuable a emprunté la voix de la battelée. Les bruits épars, les coups d'avirons sur la glace ou sur le ventre sonore du canot, les ordres du chef d'équipe. Et il a répété ces bruits sans signification à ceux de l'île qui s'inquiètent depuis des heures, depuis que l'heure prévue du retour est révolue.

Ceux de l'île ont deviné la position du canot par l'enseignement de l'écho, car ils savent lire au livre des montagnes et de la neige, et ils ont demandé à ceux de la terre d'aller par en haut, du long de la côte, sur les battures porter secours.

Et en vérité, le canot épuisé avait atteint la hauteur du ruisseau chaud qui creuse dans les glaces de la batture et dans la vase un chemin d'eau, à mer basse. Mais un chemin sans balises et sans réverbères, et sinueux, et bouleversé, sur tout le découvert de mer basse.

ALEXIS TREMBLAY

Le courant nous a r'collé là, pis donc les voitures sont arrivées [...], pis, sur leur voix, ben, y sont v'nus nous parler, pis nous'aut, on leur a répond. Faque, y sont v'nus nous chercher au bord d'la mer. Pis y nous ont descendus aux Éboulements. Quand on est arrivé aux Éboulements, y était onze heures, durant la veillée.

---

<sup>354</sup> *Op. cit.*, p. 13.

## PIERRE PERRAULT

Onze heures du soir!

La marée et les courants avaient choisi cette heure-là pour rendre le canot perdu.

Car la mer et les glaces et les courants ont un raisonnement et une logique qui échappe à l'entendement d'un canot. Quand la nuit ou la neige obscurcie recompose les repères et les directions. Mais après coup, les hommes retrouvent l'agencement des faits par la fin de l'histoire, par la solution de la mer.

## ÉPILOGUE

## ALEXIS TREMBLAY

Le résumé, moé en mon sens, pour vot' information, étant un de l'équipe, que nous avons été centré, comme on peut dire, dans l'embouchure de la rivière de la Baie. Et pis, avec l'montant, ça nous porte là. Pis là, on a resté là tant qu'la glace a pas eu donné du jour pour que la rivière pu sortir qu'on vint à prendre le drivant.

## PIERRE PERRAULT

C'est dire que le montant, quand ils ont quitté les Éboulements a poussé le canot en amont. Mais en passant devant la Baie Saint-Paul, le canot a été happé par le remous qui se forme là, chaque jour, à la faveur du montant. Et le remous les aurait gardés dans le creux de son virage, tout le montant, et même durant une partie du baissant<sup>355</sup>.

[...]

Et il faut encore des équipages, des battelées capables d'affronter la nuit, sans quoi l'île reste isolée, perdue dans son voyage millénaire entre courants et marées. Et rien ne saurait remplacer cette vertu des hommes de l'île, cette formidable volonté de toute une île agrippée au sort fragile d'une traversée. C'est que, en vérité, le sort de l'île dépend aussi du succès d'une traversée, de la savante audace des canots.

## ALEXIS TREMBLAY

Et puis, si on les laisse aller, ben faudra s'en passer. Si on néglige de faire l'entraînement et d'habituer les gens à avoir la connaissance pour prendre les points de marée. Si on néglige ça,

---

<sup>355</sup> *Ibid.*, p. 17.

si on laisse aller ça... En comparaison si un enfant va jamais à l'école, il saura pas lire. Ben coudon, ça été un entraînement. Mais c'est pas, c'est pas une nature, vous savez que de...de ... l'bon Dieu nous a pas donné ça en venant au monde... de partir avec un canot pis de traverser au nord. C'est plutôt par la pratique. Nous sommes sur une île, nous sommes toujours sur l'eau, n'est-ce pas?

*La traverse de nuit* est un biotexte. Étranges et merveilleuses épousailles de la parole vive et d'une narration inspirée. Une nouvelle littérature qui a le mérite d'ouvrir des pistes à l'inexprimé, car la fonction de toute littérature nouvelle doit tendre vers l'expression de l'inexprimable. Comment Perrault biotextualise-t-il ? D'abord en dialoguant avec la parole vive, c'est-à-dire, ici, en l'interprétant. Il donne préséance à Alexis. Alexis est le conteur. Alexis est le maître d'oeuvre. Le texte doit le suivre et, s'il le faut, l'éclairer. Après tout, c'est un texte radiophonique, il est fait pour être entendu. Perrault s'assure que l'auditeur comprendra. Mais, en même temps, Perrault littérarise la parole de Tremblay en jouant le rôle de son faire-valoir. Beaucoup de monstration. Un espace scénique exceptionnel, où chaque instant du récit est dramatique. Perrault est fasciné par les conteurs. Alexis sait conter.

Je tenais à établir ce texte de la parole perraldienne pour bien faire ressortir la richesse de l'entreprise littéraire de Perrault. Il n'y a pas beaucoup d'écrivains qui auraient pu raconter avec autant de saveur cette traversée qu'Alexis propose avec la grande puissance du langage vernaculaire, fait d'hésitation, d'empressement, où toute l'énergie du corps vient étayer la parole pour la porter au plus haut sommet de la conscience et de la fraternité. Le biotexte, c'est cette possibilité pour la littérature de faire entrer le corps dans la langue. Mais il faudrait, j'en suis conscient, trouver une façon de typographier la parole afin de lui rendre par écrit toute sa saveur. Car la parole est portée par la voix, qui, elle, s'installe dans une hauteur, émet des sons d'une gamme très étendue, du grave à l'aigu. La voix a une tessiture. La parole a une prononciation. Or, ce qui distingue la prononciation d'Alexis et celle d'un annonceur de Radio-Canada, c'est que la voix de ce dernier est placée, elle est articulée. Il est conscient de parler pour un large public. La voix d'Alexis, en revanche, s'adresse à

un interlocuteur privilégié, Pierre Perrault. Il ne se sent pas obligé de mieux prononcer. Il suit plutôt son émotion, je devrais dire la mémoire de son émotion qu'il combine à l'émotion présente devant le magnétophone. Alexis ne ralentit pas son débit. Au contraire, celui-ci prend le rythme du thème qu'il traite. La situation est dramatique dans cette traversée, eh bien, le débit de sa voix épouse le drame. Les phrases sont dites d'une manière plus rapide. À ce point, du reste, qu'il devient difficile, en les transcrivant, de bien les ponctuer. Tout se passe comme si le corps dictait impérieusement le sens, voulait ajouter au sens déjà contenu dans la parole. Cela, du reste, est une qualité du théâtre, bien que les dramaturges traditionnels le préparent. Soigneusement. D'où la force de l'interprétation. Jean-Louis Millette apporte son corps dans la dramaturgie québécoise. La biotextualité offre à la littérature une dialectique de la voix pausée et de la voix frénétique. Le débit du vernaculaire est irrégulier. En fait, il y a moins de calcul dans la parole vernaculaire d'un conteur naturel. Il y a comme une science infuse du rythme qui sait rejoindre l'auditeur. Alexis raconte avec passion. Il raconte dans une langue colorée. Parfois, il mâche certains mots, d'autres fois il met l'accent sur des syllabes, ce qui donne un air inusité à la parole. Mais voilà son charme. Et c'est tout le mérite de Perrault de l'avoir rendu accompagnateur de sa propre écriture<sup>356</sup>. Certes, Alexis Tremblay n'est pas un annonceur de Radio-Canada, mais ce n'est quand même pas un analphabète. Il est en quelque sorte un écrivain de l'oralité. Certes, on pourrait lui reprocher les contorsions qu'il fait subir à la langue, ses barbarismes, ses archaïsmes, ses solécismes surtout, Alexis n'est pas grammairien, tout son récit est un hymne à la liberté grammaticale. Pourtant, il séduit. Pourtant, son récit fascine. Il illustre bien la pensée de Paul Zumthor :

Il est stérile de penser l'oralité de façon négative, en en relevant les traits par contraste avec l'écriture. Oralité ne signifie pas analphabétisme, [...] <sup>357</sup>.

---

<sup>356</sup> Cela me suggère une comparaison. Toute proportion gardée, il y a entre Perrault et Tremblay la même distance et la même fraternité qu'entre Yehudi Menuhin et Ti-Jean Carignan, deux grands violonistes qui ont joué tous deux sur la même scène.

<sup>357</sup> Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, p. 26.

Alexis séduit parce qu'il sait construire un récit. Alexis charme parce qu'il est un grand conteur. Comme Perrault, du reste. Il répond admirablement au précepte de Boileau :

Aimez donc la raison : que toujours vos écrits  
Empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix<sup>358</sup>.

Le texte « La traverse de nuit » est aussi important parce qu'il met en valeur Alexis Tremblay qui deviendra le grand personnage de *Pour la suite du monde*. Alexis parle abondamment. En fait, on pourrait dire qu'Alexis Tremblay est le premier grand personnage de la biotextualité perraldienne. Certes, il y a le meunier du ruisseau Michel, mais Alexis est la grande parole vive du texte perraldien. Aucun autre personnage de Pierre Perrault, sauf Hauris Lalancette du cycle abitibien, n'aura été autant biotextualisé que lui. La voix d'Alexis Tremblay apparaît véritablement. Elle est visuelle. Elle a un relief. Elle est sérieuse et solennelle.

---

<sup>358</sup> Boileau, *Art poétique*, dans *Satires - Épîtres - Art poétique - Le lutrin*, Paris, Librairie Garnier Frères, « Collection Chefs-d'oeuvre de la littérature », 1877, p. 288.



## CHAPITRE 7

### LE NORD

En 1956, Perrault a 29 ans et il est plein de vigueur. Pourtant, il a déjà connu la souffrance. Il ne parle pas avec la légèreté d'un scripteur désireux d'accomplir sa tâche. Il parle en connaissance de cause. Yolande a déjà perdu un enfant. Elle en perdra d'autres. Plusieurs autres.

Le véhicule de Perrault, c'est la radio. Ce qui ne l'empêche pas d'essayer d'autres genres. Il est scripteur et un scripteur écrit. Il écrira pour le cinéma. Nous sommes en 1957. Il adapte les textes de deux courts métrages : *Les Maître-Artisans du Canada* et *La légende du Corbeau*, l'un, documentaire, l'autre, fictif. *Les Maîtres-Artisans* lui donne l'occasion de lire non seulement Marius Barbeau, mais encore Jacques Rousseau, pour lequel il éprouve de l'admiration.

Perrault se met à l'étude de l'ethnographie québécoise. Ce qui le sert bien du reste. Car en cette même année 1957, il mène de front les séries *Le Chant des hommes, Poèmes et chansons* et *Au pays de Neufve-France* dans laquelle, nous l'avons vu, il révèle, d'une façon magistrale, le paysage culturel de la côte nord. Son talent de scripteur n'a plus à être démontré. Perrault a une plume. Du reste, la direction de Radio-Canada le reconnaît en publiant deux de ses scripts dans les *Cahiers radiophoniques*. Il s'agit du texte « Le Jazz » de la série *Le Chant des hommes* et de « René Richard » de la série *Au pays de Neufve-France*. Je me suis gardé de parler de ce dernier script dans les chapitres précédents parce que je voulais en faire le fer de lance d'un chapitre consacré à une thématique éminemment importante dans l'oeuvre perraldienne : le nord. Le froid, la neige, les glaces, le nord ont un rôle primordial dans la pensée de Pierre Perrault. Comme décor. Comme scène. Comme lieu extrême. Le 17 janvier 1957, le jeune scripteur consacre une émission au peintre René Richard, artiste né en Suisse, à La Chaux-de-Fonds, puis exilé au Canada. Un peintre qui initiera Perrault au nord. C'est une rencontre

déterminante. Une rencontre en chair et en os. Perrault ira le rencontrer avec Yolande Simard à Baie Saint-Paul. Ce sera le coup de foudre.

Qui est René Richard? Poétiquement, je répondrais : le nord. Le nord fascinant. Celui de l'immensité, celui de la confrontation, celui du voyageur, celui du géographe, celui du peintre, celui de l'artiste qui crée avant tout parce qu'il a vécu. Toute l'esthétique perraldienne se retrouve dans ce texte. Le matériau brut de la nature plutôt que celui de l'imagination. René Richard raconte la genèse de son art. L'écrivain Pierre Perrault le met en scène radiophoniquement. Il le fait parler. Il quête sa parole. Sa parole toute nue. Le peintre lui parle de la côte nord. Perrault fait un écrin de velours pour recueillir sa parole.

La côte nord n'est qu'une incessante marche entre la mer et la forêt, le fleuve et la montagne, la banquise des loups marins et les prairies blanches du lichen des caribous, les archipels d'oiseaux et les rivières à saumon...<sup>359</sup>

Le pays qu'il décrit, c'est celui qui ne cessera pas de l'habiter. Pierre Perrault est le poète de la côte nord. La rive nord du Saint-Laurent lui appartient. Il en est le chevalier. Il en prend possession dans *Au pays de Neufve-France*. « René Richard » en est le texte emblématique.

Le peintre deviendra un modèle pour Pierre Perrault. Le « grand peintre sauvage de ce pays », l'appellera-t-il textuellement, avec ce goût sûr pour la périphrase, l'un des procédés littéraires tutélaires de l'axe syntagmatique du langage. Perrault n'est pas mono-idiomatique. Il est synonymiste. Il aime les mots. Il aime leur forme, leur corps, leur son. Rappelons-nous le mot « rouir » ou encore le mot « gargousse » sur lesquels il s'est étendu. Il empruntera volontiers aux gens des pays rencontrés leurs paroles qu'il portera aux nues. Il n'hésite pas à utiliser des expressions entre ce qui est le plus hautement puriste et ce qui est le plus bassement poissard. Il est l'homme de la nuance; à la fois homme de sélection, il maîtrise les oppositions, et homme d'enchaînement, il contrôle les syntagmes. L'un de ses

---

<sup>359</sup> Pierre Perrault, « René Richard », *Au pays de Neufve-France*, Cahiers radiophoniques, Montréal, le 17 janvier 1957, [p. 73-79], p. 73.

procédés textuels préférés, c'est de substituer à un mot sa définition. René Richard n'est pas seulement René Richard mais surtout *Le grand peintre sauvage de ce pays* de la côte nord.

Nous reconnâtrons dans la vie de René Richard, le grand peintre sauvage de ce pays, comme un résumé de toutes les conquêtes et de toutes les tendresses contenues dans les marées et les sables des baies de mon pays. Car il est parvenu à cette retraite merveilleuse de la Baie-Saint-Paul par les chemins de la beauté, de la couleur, de la chasse et du canot. D'aussi loin qu'il vient, il est venu à pied <sup>360</sup>.

Perrault reprendra souvent, dans son oeuvre, cette figure de l'homme qui marche. Elle est comme une métaphore filée de la vie dans ce qu'elle a de plus quotidien. Au reste, elle alimentait son texte « Le jazz », qui parle des Noirs comme d'un peuple à pied, comme elle viendra souligner les longues marches des peuples autochtones, notamment dans *Attiuk* (1959) et dans *Le pays de la terre sans arbre* (1980). Perrault lui-même signera son célèbre film-essai *Un Pays sans bon sens* (1970) par l'image d'un homme qui marche dans la neige en raquettes. Cet homme, c'est lui.

René Richard a commencé comme trappeur à 22 ans. « Il ne connaissait qu'un métier, la chasse, et il n'avait qu'un rêve, la couleur »<sup>361</sup>, écrit Pierre Perrault. Il lui donne aussi la parole :

Moi ce qui m'a le plus intéressé dans ma vie, c'est le jour où, en rôdant dans les rues d'Edmonton où nous allions faire nos achats (de tout ce dont nous avons besoin pour nos hivernements), j'avais remarqué dans une vitrine de magasin une *boîte de couleurs* <sup>362</sup>.

Cette parole raconte un geste d'origine. Un geste nouveau. La passion pour la couleur. Le début d'un artiste. La parole de René Richard est simple et rocailleuse, pleine d'obstacles comme dans la forêt. Elle épouse les accidents de terrain, dirais-je.

---

<sup>360</sup> *Op. cit.*, p. 73-74.

<sup>361</sup> *Op. cit.*, p. 74.

<sup>362</sup> *Loc. cit.*

Ce peintre raconte, entre autres, qu'il possédait une carte géographique qu'il parcourait souvent avec ses doigts qui n'étaient pas toujours bien nets. « On pouvait suivre mes idées sur la carte par les traces que j'y avais laissées<sup>363</sup> » dit-il. Il parle aussi de sa boîte de couleurs qui avait coûté cher et qu'il ne voulait pas complètement utiliser de peur que son goût de peindre ne disparaisse avec elles.

Le grand rêve de René Richard, c'est le grand nord. Il ira. Il se rendra au fleuve Mackenzie. Il le descendra jusqu'à Pointe-Séparation. Il passera trois ans dans ce grand pays. Il aura mal au point qu'il faillira crever du scorbut.

Ce dernier mot émeut Perrault. Le texte perraldien se lance alors dans une foulée syntagmatique remarquable, où s'étend le talent de lexicologue de son auteur :

Le scorbut le vieil ennemi, la maladie de la neige, maladie de la solitude, le grand mal d'un pays cristallisé, blanc, givré, merveilleux et durci en glace fière, maladie de toutes choses immobilisées sauf le vent, sauf la poudrerie, sauf les rêves des hommes<sup>364</sup>.

Pierre Perrault parlera souvent du scorbut dans ses textes, surtout dans sa série radiophonique *L'appel du nord* (1993). Il citera largement le même passage du Brief Récit qu'il avait lu lui-même dans son film *Un pays sans bon sens* (1970) :

[...] commença la maladie, entour nous, d'une merveilleuse sorte et la plus incongne; car les ungs perdoient la soustenuie et leur devenoyent les jambes grosses et enflées, et les nerfz retiréz et noirciz comme charbon, et aucunes toutes semées de gouttes de sang comme pourpre; puyz montoyt ladicte maladie aux hanches, cysses, espaulles, aux braz, et au col. Et à nous venoyt la bouche si infecte et pourrye par les gencivez que toute la chair en tomboyt, jusques à la racine des dents, lesquelles tomboyent presque toutes. Et tellement se esprint ladicte maladie en noz trois navires, que à la my février, de cent dix hommes que nous estions, il n'y en avoyt pas dix sains, tellement que l'un ne pouvoyt secourir l'autre, qui estoit chose piteuse à veoyr, considéré le lieu où nous estions<sup>365</sup>.

---

363 *Loc. cit.*

364 *Op. cit.*, p. 76.

365 *L'appel du nord*, émission 10, p. 57.

La technique de son direct est déjà dans « René Richard ». Il donne la parole à cet homme. Il l'enregistre. On pourrait dire que l'enregistreuse jouera dans la vie de Pierre Perrault le rôle que la boîte de couleurs a joué dans celle de René Richard. Perrault se nourrit véritablement du propos de ce peintre qui raconte la vie quotidienne dans un camp au nord du nord. Pour éviter le scorbut, il fallait qu'il sorte du camp, même par journée de tempête. Il fallait qu'il régénère son énergie. Et Perrault d'en profiter pour fustiger une société où le temps est divisé en travail et repos :

Le dimanche et les jours de fête et les jours de congé, dans notre vie bien ordonnée, servent de refuge à l'ennui et de trompe-l'oeil au quotidien <sup>366</sup>.

Perrault s'imprègne de la parole de René Richard. Cet homme l'inspire, c'est évident<sup>367</sup>.

Trois années de chasse intensive, trois années complètes dans le delta du Mackenzie, côte à côte avec la nuit polaire, le scorbut et le givre des aurores boréales ! Peu de vocations sauraient résister à cette épreuve harassante, à un tel noviciat, à cette sorte d'apprentissage par la lumière et par la noirceur. Étrange et magnifique prélude, en blanc et noir, à un destin de toutes les couleurs<sup>368</sup>.

Je pourrais reprendre ces phrases et les appliquer à Pierre Perrault. L'apprentissage des hommes rencontrés sur la côte nord pendant sa série radiophonique *Au pays de Neufve-France* constituera un noviciat remarquable, où la monophonie des hommes durs et forts sera le prélude à la polyphonie d'un peuple. Le « René Richard » est un moment intense dans la vie créatrice de Pierre Perrault. Ce script définit bien la valeur *dramatique* que Perrault confère à la vie. La vie a ce pouvoir de permettre à l'homme de se mesurer avec l'obstacle. Il peut triompher,

---

<sup>366</sup> « René Richard », p. 76.

<sup>367</sup> Le musée de La Chaux-de-Fonds présentait une rétrospective de ses oeuvres en 1992. Les titres de ses dessins, mais particulièrement de ses peintures, sont révélateurs de sa hantise du nord. Par exemple *Bivouac, Campement avec femme, enfant et chien, Jeune trappeur*.

<sup>368</sup> « René Richard », p. 76.

comme il peut aussi se briser. La vie comme le drame est un noeud qui se dénoue, quel que soit l'achèvement ou « la catastrophe », pour emprunter un terme de Jacques Scherer<sup>369</sup>. Au reste, plusieurs scripts de la série radiophonique *Au pays de Neufve-France* présentent cette confrontation.

Le peintre René Richard ira en Europe. Il étudiera même à l'Académie. Mais il s'ennuie du nord. Sur les conseils de Pierre Dupuis, il ira voir le peintre Clarence Gagnon. Au départ, il hésite, car il a peur de le déranger. Les hommes importants qu'il connaît l'ont toujours regardé de haut, comme ceux de la Compagnie de la Baie d'Hudson.

D'habitude, dans le nord, quand on rencontre des hommes influents... des hommes importants dans la Compagnie de la Baie d'Hudson, ils nous regardaient à peu près comme on regarde un chien galeux. Je m'imaginai qu'un grand artiste regardait un peu les autres de la même façon. Mais je m'étais certainement trompé. Je me suis aperçu, quand on rencontrait des gens de valeur, de vraie valeur... c'était des gens simples, tout à fait naturels<sup>370</sup>.

Clarence Gagnon lui conseillera d'aller dans les rues plutôt qu'à l'Académie. Après trois années d'Europe, René Richard revient au Canada. Pendant trois ans, il voyagera en canot entre l'Alberta et la Baie d'Hudson. Il se rendra au fleuve Churchill. Puis, toujours sur les conseils de Gagnon, il ira pensionner chez les Simon de Baie-Saint-Paul. Il épousera une fille Simon.

René Richard aimera beaucoup les grands espaces sauvages de la côte nord. Il ira même jusqu'à l'Ungava avec Jacques Rousseau. Surtout l'est de l'Ungava qui est, pour lui, « presque un jardin de roches ».

Mais il y a surtout le fleuve pour lequel il se construit un bateau. Il va à Tadoussac et remonte le Saguenay jusqu'à Chicoutimi. Et Perrault d'écrire :

---

<sup>369</sup> « Le dénouement d'une pièce de théâtre comprend l'élimination du dernier obstacle ou la dernière péripétie et les événements qui peuvent en résulter ; ces événements sont parfois désignés par le terme de catastrophe. » Jacques Scherer, *La dramaturgie classique en France*, Paris, Librairie Nizet, 1950, [488 p.], p. 128.

<sup>370</sup> « René Richard », p. 77.

Mais le fleuve, c'est plus qu'une rivière et à ce point c'est presque le golfe et déjà la mer, avec les balises blanches de ses phares qui abritent la solitude d'un vieux gardien de phare, heureux et sage<sup>371</sup>!

René Richard rencontre sur le fleuve Monsieur Penneault, un gardien de phare. Il aime bien s'arrêter chez cet homme. Il mange toujours une plie avec lui et parle d'histoires de mer. Perrault écrira un an plus tard la belle histoire de la fille d'un gardien de phare d'*Au coeur de la rose*. Le phare est, selon lui, ce qui donne « un sens à toutes les démarches des hommes<sup>372</sup> ».

René Richard est ce peintre qui a connu le nord. La plaine arctique qu'aime tant l'ethnologue Jacques Rousseau :

Plaine infinie qui ondule, sédiments figés en feldspath et en quartz, bouclier canadien, première nef à voguer sur les flots archéens.

Houles de gneiss moutonnées par l'océan glaciaire, magma strié sous le mordant cristal, blocs erratiques semés par le glacier en fuite, eskers qui serpentent, drumlins et monadnocks, témoins anciens des inhumaines froidures.

Roche broyée dans l'étai quaternaire, roche rongée de lichens darts, sol maigre voilant une glace éternelle, tapis que vert-de-grise la flore, épiderme troué d'ostioles argileux où suinte le tjaele sans vie.

Plaine vide d'arbres, plaine vide d'hommes. Désert arctique sans fin. Toundra<sup>373</sup>.

Je cite le début de ce remarquable texte de Jacques Rousseau intitulé *Toundra* parce que Perrault a de l'estime pour cet ethnologue. Je le cite comme une marque de l'appel du nord qui se fera de plus en plus sentir dans l'oeuvre perraldienne.

En fait, sans jeu de mots, le nord exercera petit à petit un puissant magnétisme sur lui. Ses deux derniers films, *L'Oumigmag* (1993) et *Cornouailles* (1994) et sa série radiophonique, *L'appel du nord* (1993), lui seront consacrés. Perrault aime la

<sup>371</sup> *Op. cit.*, p. 79.

<sup>372</sup> *Loc. cit.*

<sup>373</sup> Jacques Rousseau, *Toundra*, extrait de « Liaison », Montréal, 1950, p. 31-35.

Le texte est dédié à Pierre Perrault de la manière suivante : *Pierre Perrault qui, avec les chicoutés, m'ont ramené un instant dans la toundra.*

démarche de René Richard. Il aime son oeuvre parce que c'est celle d'un fondateur. « Il est venu à pied », écrit-il. René Richard dessine le nord. Il représente la liberté pour Perrault parce qu'il est anti-institutionnel. Il est l'homme qui marche à travers la sauvagerie du pays et qui apprend à le nommer avec ses pinceaux et ses crayons. René Richard est aussi un homme d'exploits. Un homme de beauté. Il a emmagasiné la beauté du pays qu'il a parcouru de long en large. Comme a commencé à le faire Pierre Perrault. Que *les Cahiers radiophoniques* dans leur premier numéro reconnaissent la valeur du talent de Pierre Perrault n'étonne pas. Mais c'est le début d'une immense aventure textuelle que « René Richard »<sup>374</sup>.

Mais le temps passe, et Perrault redouble d'ardeur. Il n'a pas complètement fermé la porte à la dramatique télévisuelle. Le 20 juillet 1958, il signe le script du téléthéâtre *L'Anse aux huards*. Trente minutes d'une dramatique réalisée par Paul Blouin et interprétée par Yves Létourneau, Jean-Pierre Masson, Hélène Loiselle et Albert Millaire « dans les rôles de Ti-Jean, Bezot, Claire et Fred »<sup>375</sup>. Voici du reste le résumé de l'oeuvre qu'a fait le chercheur Jocelyne Tessier :

Tout se passe dans les hauts d'une rivière entre les Escoumins et Baie Comeau.

Dans un premier temps, Bezot, ancien trappeur qui connaît Ti-Jean, vient mettre le braconnier à l'amende et saisir son fusil : mais Ti-Jean force Bezot à rebrousser chemin avec son aide, Fred. Ce soir-là, Bezot revient seul pour essayer de convaincre Ti-Jean de se trouver un emploi, de cesser de braconner, que ce soit pour vivre ou pour nourrir ses chiens. Ti-Jean entêté, refuse et avance ses arguments. Même la menace de la prison ne l'ébranle pas : il tuerait ceux qui chercheraient à l'y emmener. Les dires du curé ? Il ne s'y arrête pas, depuis que ce dernier a son propre lac et sa propre forêt ! Et Bezot parle du bonheur de

---

<sup>374</sup> Avec « Le Jazz », cet autre texte radiophonique de Pierre Perrault publié dans le même numéro. « Le Jazz » provient de l'émission du 4 mars 1957 du *Chant des hommes*. C'est un hommage, mais c'est surtout un hommage aux commencements. La fondation transparait dans ce texte. « Il arrive à pied du pays de la misère » écrit Perrault. Plus tard, dans *Ballades du temps précieux*, il y aura un poème nommé « Jazz ». Il y a chez Perrault une fascination pour la parole improvisée qu'il prend au lasso dans ses textes.

Voilà pour l'expérience de la publication. Certes, il avait publié dans *Le Quartier Latin*, mais c'était des articles et des éditoriaux. Ici, le poète se fait connaître. Ici, Perrault sort du texte des autres, encore que l'intertextualité y soit très forte.

<sup>375</sup> François Cormier, *Au coeur de la rose de Pierre Perrault, texte original pour la télévision et versions pour la scène, édition critique*, p. 36.



Claire mais Ti-Jean la connaît mieux : ce n'est pas elle qui quitterait la forêt.

Le lendemain matin, Claire invite Ti-Jean à manger, lui demande d'attendre un jour avant de retourner chasser, parce qu'il est fatigué et que c'est dangereux. Mais, ayant défié Bezot, Ti-Jean refuse de rester avec Claire. Il lui promet qu'ils partiront plus tard pour un autre lac, puis il part à la chasse. Bezot arrive, échange quelques mots avec Claire, mais ne tarde pas à se mettre à la recherche de Ti-Jean, avec deux acolytes.

Le télé-spectacle permet de filmer à l'extérieur les scènes de poursuite, d'intercaler une image de Claire lorsque Ti-Jean, épuisé, rejoint son orignal et le tue, de simuler l'attente de Claire en présentant successivement des images de nuit et des images de la fille. Puis Bezot revient et raconte à Claire comment ils ont trouvé le braconnier, mort d'épuisement, écrasé entre un buck en défense et la femelle qu'il avait tuée<sup>376</sup>.

Je ne suis pas du tout surpris que Perrault ait écrit une histoire de braconnier. Il a un faible pour les personnages qui ne cadrent pas avec l'institution. L'autorité qui poursuit le rebelle qui a une maîtresse indienne constitue un sujet qui convient bien à sa pensée. Perrault n'a pas peur du métissage. Au reste, sa technique d'écriture procède du même esprit; elle n'a pas peur du tressage.

Ti-Jean tuera son orignal, car Ti-Jean est un entêté. Il n'a que faire de la morale institutionnelle. Mais Ti-Jean mourra.

Le clandestin est un ressort puissant de la pensée perraldienne. Pierre Perrault affectionne ce qui est en dehors des savoirs privilégiés. Il aime beaucoup apprendre de la bouche de celui qui n'a pas tellement fréquenté l'école : le meunier, le cultivateur, le bûcheron, le navigateur. Au reste, il reconstitue ce savoir. Son oeuvre est une encyclopédie du savoir vernaculaire, cette connaissance qui se transmet par la parole fraternelle, libérée des obligations institutionnelles.

À compter de l'année 1958, Pierre Perrault travaille sur trois niveaux scripto-textuels : radio, télévision, cinéma. Du reste, il écrira cette année-là le drame *Au coeur de la rose* qui sera adapté par Paul Blouin, le 30 novembre 1958.

---

<sup>376</sup> Jocelyne Tessier, *Op. cit.*, p. 185-186.

## CHAPITRE 8

### AU COEUR DE LA ROSE

*Au coeur de la rose*. Quelle évocation! La rose des vents, certes, mais encore, intertextuellement, *Le Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris et de Jean de Meung, le grand roman d'amour initiatique du Moyen Âge. Un roman où l'allégorie illustre un désir pédagogique, où les saisons ont un parfum, où les sens sont habités. La rose médiévale, celle de la grande cathédrale, celle d'un art profondément humaniste, celle d'un printemps nouveau.

La référence à la grande oeuvre littéraire du Moyen Âge n'est pas qu'une simple allusion. Elle m'intéresse pour plusieurs raisons. Certes, je n'y cherche pas l'hypotexte d'*Au coeur de la rose*. En revanche, j'y trouve des correspondances qui me permettent d'emblée de montrer l'importance d'*Au coeur de la rose*. Les deux oeuvres sont écrites en langue romane. Les deux oeuvres mettent en scène le paysan, les deux oeuvres sont des *hortus conclusus*, c'est-à-dire des jardins clos. L'action dramatique d'*Au coeur de la rose* se passe dans un lieu clos : une île. Et puis les deux oeuvres ont le goût de nommer<sup>377</sup>. Il y a des oiseaux autant chez Guillaume de Lorris que chez Pierre Perrault.

Il y a beaucoup d'oiseaux dans *Au coeur de la rose*. Il y a une fille et un boiteux. Il y a une mère et un père. Ce dernier est le gardien de l'île. Les deux oeuvres renferment une rose. Les roses sont gardées par des vilains. Dans l'oeuvre de Lorris, il s'agit de Malebouche. Dans l'oeuvre de Perrault, c'est le père, gardien de phare. Dans les deux oeuvres, l'étranger pénètre. Mais les dynamiques sont inverses. Lorris est celui qui parle. Tout est vu à travers l'oeil du voyageur. Chez Perrault tout est vu par les yeux de ceux qui ne sont jamais sortis. Dans un cas, il y a le résultat de l'aventure,

---

<sup>377</sup> « Il me fut avis lors qu'en nul paradis il ne faisait si bon que dans ce plaisant verger. Une multitude d'oiseaux chantants était répandue par tout le jardin : ici c'étaient des rossignols, là des geais et des étourneaux; là il y avait grand troupe de roitelets, de tourterelles, de chardonnerets, d'hirondelles, d'alouettes et de mésanges; dans un endroit ne tarissait pas le gazouillis des calandres; ailleurs les merles et les mauvis s'évertuaient à couvrir la voix des papegauts et de maints autres oiseaux habitants des bosquets. » Guillaume de Lorris et Jean de Meung, *Le Roman de la Rose*, Paris, Gallimard, 1984 [1949], [411 p.], p. 28.

dans l'autre le désir de l'aventure. C'est Éden aussi, mais avec le serpent qui vient tenter. Et la chute. Mais la chute ne vient pas. La fille restera sur son île.

Théâtre de la parole, *Au coeur de la rose* nous propose un langage vivifiant. La mère, le père, la fille parlent avec force, comme si le fait de vivre sur une île ajoutait à la parole. Cette parole est à l'abri des vents. Elle est privilégiée. Il y a en elle humus et sang tant elle est près de la vie. L'auteur réussit à faire naître sous nos yeux le désir amoureux de la jeune fille. Un feu qui parle.

En fait, il existe plusieurs versions d'*Au coeur de la rose*<sup>378</sup>, car Perrault reprendra son texte pour la troupe les Apprentis-Sorciers, en 1963<sup>379</sup>. En 1964, les éditions Beauchemin publieront une nouvelle version. Il y en aura d'autres. Vingt-cinq ans plus tard, en 1988, l'Hexagone reprendra l'oeuvre dans sa collection « Typo »<sup>380</sup>. Mais de toutes les versions, c'est la première qui m'intéresse parce qu'elle appartient à cette immense effervescence de l'année 1958, une grande année perraldienne. J'ai lu ce texte avec beaucoup d'émotion<sup>381</sup>.

Il s'agit de l'histoire de la fille d'un gardien de phare qui, à la faveur de la rencontre d'un marin échoué sur son île, prend conscience de la femme qui est en elle. Le texte pour la télévision ne comporte pas de divisions<sup>382</sup>. Il est tout d'une pièce. Il y a six personnages : la fille, le boiteux, le père, gardien du phare, la mère, le capitaine, le marin. Le corps du texte est précédé de quelques didascalies, notamment

---

378 « *Au coeur de la rose*, production réalisée « en direct » comme on le faisait à l'époque à Radio-Canada, paraissait sur les écrans [de télévision] dans la série *En première*, le dimanche 30 novembre 1958 avec la distribution suivante : la fille, Monique Miller; le boiteux, François Guiller; le père, Edmond Beauchamp; la mère, Marthe Thiery; le capitaine, Marcel Cabay; le marin, Albert Millaire. Les décors étaient de Jacques Marion et les costumes de Gérard Hébert. La musique, sur le thème de la chanson *À Bordeaux*, était un arrangement et une interprétation de Stephen Fentox. Le 22 mars 1959 Radio-Canada présenta la pièce une seconde fois à la suite de la reprise des activités interrompues par une grève des réalisateurs. » François Cormier, *Au coeur de la rose de Pierre Perrault, texte original pour la télévision et versions pour la scène, édition critique*, Drummondville, Collège régional Bourchemin, 1978, [420 p.], p.42-43.

379 *Au coeur de la rose*, version pour la scène, créée le 7 février 1963. « C'est le premier texte écrit pour la scène par Pierre Perrault ». François Cormier, *op. cit.*, p.38.

380 Pierre Perrault, *Au coeur de la rose*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Typo », 1988, 162 p.

381 C'est grâce à François Cormier que la version du script télévisuel d'*Au coeur de la rose* a vu le jour. Il l'a reproduite dans son livre intitulé *Au coeur de la rose de Pierre Perrault, texte original pour la télévision et versions pour la scène, édition critique*.

382 Dans la version « Typo », la pièce a trois actes, et chaque acte comprend plusieurs tableaux : cinq pour le premier, cinq pour le deuxième et onze pour le troisième.

pour les décors, les costumes et les bruits. Par exemple, Perrault donne des précisions sur ce qu'il verrait pour l'intérieur du phare : « [...] une grande pièce circulaire, murailles épaisses, à moellons recouverts d'un crépi blanc<sup>383</sup>. » Pour les meubles, il ne veut « aucun meuble décoratif », car, ajoute-t-il : « Il s'agit moins de reproduire un décor que de le spécifier. » Pour les costumes, il suggère : « Femme en robe longue noire avec tablier blanc. Homme en habit de mer ». Il propose une trame sonore « composée de vent, de foudre, de cris du phare et, à certains moments, de cris de goélands ».

Au début du drame, le boiteux offre des oeufs d'oiseaux à la fille. Cette dernière aime le boiteux mais seulement d'amitié. Le père, lui, voudrait bien que le boiteux prenne le phare après lui. Ils pourraient demeurer avec lui. La fille a des rêves, mais les parents s'occupent de la raccrocher au réel. Une dynamique dramatique qui tient plus à la qualité langagière qu'à l'action des personnages. La fille n'a pas peur de s'exprimer :

#### LA FILLE

Chaque fois que je m'endors, je deviens libre comme un oiseau... c'est pour ça que je n'aime pas les boiteux qui dénichent les oeufs...<sup>384</sup>

Sa parole est non seulement vivante mais vivace. Le père le sent bien. Il connaît bien la rose qui a poussé dans le jardin de son île. Au reste, il aura une façon unique de parler des secrets du corps de sa fille de vingt ans. Il dira à sa femme :

Tu vois, c'est son tour qui vient. Ce n'est pas la mer qui l'éveille. La tempête, c'est une coïncidence. C'est la marée de son sang. Dans le mien, il y a des désirs de mort. Dans le sien, des désirs de vivre<sup>385</sup>.

---

383 On trouvera ces didascalies à la page 61 de l'édition critique d'*Au coeur de la rose* par François Cormier, 1978.

384 *Au coeur de la rose* [script télévisuel], p. 67.

385 *Op. cit.*, p. 74.

Plus loin il ajoutera : « Est-ce qu'elle t'a dit quel coeur elle porte ce soir ? » Il y aura comme une réponse à cette question. Elle ne viendra pas immédiatement, mais elle viendra tout de même :

LA FILLE

Je suis trop jeune pour connaître le coeur de la rose (s'éloignant à nouveau vers la fenêtre). Il n'y a pas de mal dans la tempête... seulement on dirait qu'elle nous met à nu jusqu'à la chair... elle nous inquiète... sur une île tous les vents viennent du large...<sup>386</sup>

*Hortus conclusus*. On comprend bien comment le huis clos façonne l'esprit des personnages d'*Au coeur de la rose* et sculpte des réparties dramatiques. Pierre Perrault a choisi le lieu par excellence du drame : l'île. L'île est en soi un espace de confrontation idéal, dans la mesure où elle est le lieu du possible, le lieu où tout peut arriver, où la connaissance intérieure et celle qui vient d'ailleurs peuvent se faire face. C'est ce qui, du reste, arrivera. Mais avant que cela n'arrive, il y aura une première confrontation entre les rêves de la fille et la raison du père. La jeune fille, qui n'est jamais sortie, a des rêves que le père ramène sur terre.

LE PÈRE

Dans les rêves tu ne ramasses que les restes de la vie des autres, des plumes d'oiseaux.

LA FILLE

Les rêves sont doux parfois<sup>387</sup>.

Dans la version pour la scène que reprend l'édition « Typo », c'est avec la mère que la fille a cette conversation :

LA MÈRE

Dans les rêves tu ne ramasses jamais que les restes de la vie des autres.

---

<sup>386</sup> *Op. cit.*, p. 76.

<sup>387</sup> *Op. cit.*, p. 77.

## LA FILLE

Alors pourquoi m'arrivent-ils?

## LA MÈRE

Pour attendre! Pour espérer! Pour voir venir! Pour qu'ils te soient aussi doux que le lait au nouveau-né! que les jeux à l'enfant ! et que l'enfant à sa mère ! Mais on est toujours puni par où l'on a rêvé. La mère par l'enfant quand il bat de l'aile autour du feu. La fille par l'amour parce qu'elle ne se méfie pas. On ne brûle qu'une fois ses ailes<sup>388</sup>.

Je ne peux m'empêcher en lisant ce que le père ou la mère disent sur les rêves d'y voir le parti pris de Pierre Perrault contre la fiction, son futur combat contre l'impérialisme culturel, et surtout contre les rêves cinématographiques hollywoodiens qu'on nous impose. « Dans les rêves, tu ne ramasses que les restes de la vie des autres », voilà l'une des pensées clés de l'argumentation perraldienne. D'où le choix de la réalité qui s'impose. En fait, le script *Au coeur de la rose* apparaît aujourd'hui comme une « métaphore littéraire » de l'oeuvre perraldienne, une illustration dramatique de la lutte entre le réel et la fiction. Il donne ainsi le ton à ce que sera plus tard le débat entre Perrault et les intellectuels qui l'attaqueront sur sa conception du réel, ce qui, avec les années, deviendra de plus en plus un duel qui ressemblera étrangement à celui du boeuf musqué dans *Cornouailles* (1994). Or, le réel pour lequel Perrault se battra toute sa vie et qui culminera dans *L'Oumigmag ou l'objectif documentaire* (1993) et *Cornouailles* (1994) est un peu aussi la rose de sa première pièce. Ce réel inspire à Perrault ses plus belles pages. Par exemple, cette façon qu'il a de faire parler la mère et la fille sur la force de la vie, entre autres sur ce que c'est que d'avoir un enfant.

## LA FILLE

J'ai déjà reconnu bien des choses en moi. Je ne suis pas faite de tant de désirs et de tant de formes pour qu'il n'en soit pas d'usage. Dis-moi ce qui doit m'arriver. Est-ce la beauté ?

---

<sup>388</sup> *Au coeur de la rose* [version « Typo »], p. 51.

LA MÈRE

...

LA FILLE

Dis-le moi, mère, pour Dieu.

LA MÈRE  
(résignée)

Puisque tu l'auras voulu. Un enfant... c'est d'abord un homme que tu partages comme du pain... Ensuite c'est attendre, puis alourdir sans savoir son nom ni son sexe, ni la couleur de ses yeux... Puis c'est crier de toutes tes forces pour qu'il se sépare de la branche. Ensuite c'est lui qui prend la parole et tu n'entendras plus jamais ta propre douleur<sup>389</sup>.

Le script d'*Au coeur de la rose* est remarquable par la qualité de sa langue poétique. Le Perrault des recueils de poèmes *Portulan* (1961) et *Gélivures* (1977) s'y trouve déjà. L'écriture métaphorique souligne les sentiments : « Ne te laisse pas plier en deux comme une branche de cerisier parce qu'un oiseau bat de l'aile dans ton coeur », dit la mère<sup>390</sup>. Le drame d'*Au coeur de la rose*, c'est la vie qui monte dans le corps d'une jeune fille. C'est donc le désir charnel d'une jeune personne d'abord confrontée à la parole parentale, puis à son objet réel, l'homme, ce qui lui donnera sa pleine dimension dramatique. Ce qui devait arriver arrive donc. Des étrangers, dont un capitaine et son fils secoués par la tempête, accostent à l'île. Le gardien du phare les accueille avec méfiance, car il a un « trésor » à protéger en son île. Il n'aimera pas qu'on parle de sa fille. Or, la fille, débordante de vie, ne perd pas de temps pour engager la conversation avec le jeune marin. Elle est tellement empressée de parler avec l'étranger, c'est-à-dire avec *l'autre*, celui qui n'est pas insulaire et qui, potentiellement, apportera l'inconnu dans le connu de sa vie, qu'elle lui fait peur. Il est troublé par l'audace de la fille.

---

<sup>389</sup> *Ibid.*, p. 79-80.

<sup>390</sup> *Au coeur de la rose* [script télévisuel], p. 82. Friedrich Nietzsche écrit dans « Rhétorique et langage » que la métaphore « ne crée pas de mots à neuf, mais [qu'] elle déplace la signification. Par exemple pour une montagne, elle parle de tête, de pied, de dos, de gorge, de flanc, de veine. » Voir Friedrich Nietzsche, « Rhétorique et langage », dans *Poétique, revue de théorie et d'analyse littéraire*, « Rhétorique et philosophie », no 5, 1971, p. 112.

LE MARIN

Mais tu ne peux pas aimer comme ça du premier coup.

LA FILLE

Je mettrai ma robe blanche et tu verras qu'on n'aime bien que la première fois... Aimer, ça n'est pas une précaution à prendre... Je pourrai t'aimer bien plus d'un seul coup que celle qui t'attend en mariage avec toutes les prudences de sa race...

LE MARIN

Tu es plus fougueuse que les rivières de printemps quand les neiges s'écroulent. Souvent les filles comme toi appartiennent à tout le monde.

LA FILLE  
(colère)

Tu es plus méchant qu'un chat noir.

LE MARIN  
(un silence)

Alors à t'acharner ainsi après moi, qu'espères-tu ? Je suis un homme et tu es plus belle qu'il n'en faut... Je pourrais bien avoir désir de te prendre... et ensuite envie de te laisser.

LA FILLE

Si une fois tu fermes la main sur moi, tu ne pourras plus jamais la rouvrir pour me laisser échapper. Tu n'es pas plus méchant que les oies blanches qui gardent la femelle de leur premier printemps<sup>391</sup>.

D'un côté, il y a cette fille pleine de vie qui ne connaît du monde que les rumeurs de la falaise et les oeufs d'oiseaux offerts par un boiteux, de l'autre, l'étranger qui, d'emblée, a peur de s'approcher d'une telle source de vie. La fille, selon moi, représente la force, l'énergie, la spiritualité, la jeunesse que Perrault reconnaît à la parole. Et c'est ici qu'il faut lire à un deuxième degré, celui qui m'intéresse depuis le début de cet essai et qui est au coeur de cette deuxième partie : « La découverte de la

---

<sup>391</sup> *Au coeur de la rose* [script télévisuel], p. 95.



parole ». La fille d'*Au coeur de la rose*, c'est la transposition symbolique de la réalité *parole*. Ce qu'il y a de plus beau comme manifestation de l'esprit mais encore ce qu'il y a de plus épineux. Elle est l'immense symbole de la parole. La version « Typo » de la pièce illustre bien mon propos :

## LA FILLE

C'est de moi en effet qu'il s'agit. Mais je ne suis pas un mirage.  
Ni une fable qu'on raconte au coin du feu pour éloigner l'hiver.  
Je suis un pays en quête d'exploit. Et je ne trouve que gens  
économés et prudents qui craignent le renard au poulailler. Je  
suis un fleuve en mal d'un grand vaisseau : et personne ne lève  
la hache à équarrir ni n'ouvre la fausse équerre des charpentiers  
de navires. Je suis une lune ronde et tu n'as pas cherché à me  
décrire avec de la craie sur l'ardoise de tes nuits. Qu'attends-tu  
pour songer une telle songerie? On ne connaît bien que  
l'étrangère... un marin doit le savoir<sup>392</sup>.

La fille domine cette oeuvre poétique par son élan et sa fraîcheur. Dans toutes les versions d'ailleurs. Elle a pour faire-valoir un père et une mère taillés sur mesure, couple insulaire qui projette dans l'espace du drame le conflit entre le passé et l'avenir. Le père et la mère d'*Au coeur de la rose* annoncent le couple perraldien par excellence que sera celui d'Alexis et de Marie Tremblay dans *Le Règne du jour* (1967). Le type de l'homme fidèle au passé et celui de la femme ouverte à l'avenir. Un dialogue de la version télévisuelle d'*Au coeur de la rose* rend bien compte de cette problématique dramaturgique.

## LE PÈRE

Elle n'a pas le droit de nous laisser seuls avec la nuit et avec la mer.

## LA MÈRE

Je sais qu'elle est pleine de départs... J'ai quitté mon village et ma maison pour toi et pour elle. C'est à son tour. Il ne faut pas qu'elle reste trop longtemps à regarder passer les illusions.

---

<sup>392</sup> *Au coeur de la rose* [version « Typo »], p. 86.

## LE PÈRE

Si elle a le droit de partir elle n'a pas le droit de nous quitter... nous laisser seuls dans cette maison ronde où elle a vécu toute sa vie, toute notre vie.

## LA MÈRE

Nous ne serons bientôt que beaucoup passés... et peu à venir. N'oublie pas que sa vie est plus longue que la nôtre. Les voilà ! Promets-lui de les laisser à leur jeunesse. (silence)

## LE PÈRE

Je veux lui dire... Je n'aime pas son empressement... elle aurait pu attendre.

## LA MÈRE

Promets-moi de les laisser.

## LE PÈRE

J'ai des droits sur elle.

## LA MÈRE

Elle a les droits à la vie.

## LE PÈRE

Quelle vie ?... C'est la vie avec nous !

## LA MÈRE

Viens, viens <sup>393</sup>!

Cette réalité du père traditionnel et de la mère émancipée reprend de façon symbolique la problématique intellectuelle dualiste dont l'une des manifestations était représentée pendant l'enfance de Perrault par un père qui n'aimait pas lire et une mère littéraire. Perrault excelle dans l'art de faire entendre deux voix qui ne sont pas « sur la même longueur d'onde ». Sa dramaturgie illustre parfaitement le sens que Roland Barthes donne au mot *scène* car, pour lui, la scène « est l'affrontement sans fin de deux codes différents, ne communiquant que par leurs emboîtements, l'ajustement de leurs limites (c'est : la double réplique, la stichomythie) »<sup>394</sup>.

<sup>393</sup> *Au coeur de la rose* [script télévisuel], p. 103-104.

<sup>394</sup> Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 160.

Je prendrai maintenant un exemple de scène extraite du film *Le Règne du jour* (1967), dont la transcription a paru en 1968<sup>395</sup>. Dans un certain sens, il fait écho au drame d'*Au coeur de la rose*. C'est l'hiver, Alexis et Marie Tremblay, deux septuagénaires, conversent dans leur cuisine de l'île aux Coudres sur le règne du jour.

MARIE  
(à mi-voix)

Dans tous les cas, Alexis, dans l'fond de l'affaire, je trouve que... on est mieux qu'on a jamais été...

ALEXIS  
(grave)

Tu t'trompes...

MARIE

... parce que toute chose est changée...

ALEXIS  
(plus sévère)

Tu t'trompes...

MARIE

On a rien qu'ça à faire... vivre!!! rien que vivre... nous autres (elle travaille en parlant). Ça fait qu'on vit heureux!!

ALEXIS

On vit... Parc'qu'on vit notre vie. On est encore dans notre vie...

MARIE

J'me trouve ben plus heureuse.

ALEXIS

... moi j'reste dans mon idée... Moi je l'suis ben plus malheureux que j'ai été quand j'ai élevé ma famille.

MARIE

Disons qu'j'ai plus d'chances que toi.

---

<sup>395</sup> Dans un souci d'uniformité de présentation, j'ai transcrit les didascalies et les dialogues selon la méthode scénaristique que j'ai utilisée pour les autres transcriptions. En revanche, j'ai respecté la ponctuation et l'orthographe de l'oeuvre originale.

ALEXIS

Non!

MARIE

... J'sus capable d'travailler. Moi j'm'ennuie pas. Pis ensuite, j'ai tout c'que j'veux en comparaison de ce que j'avais dans c'temps-là.

Ça fait que c'est que'que chose ça!

ALEXIS

J'peux pas t'crère.

MARIE

Ben... dis mois pas ça, parce que... moi j'sus pas exagèreuse!

ALEXIS

T'es pas exagèreuse...

MARIE

J'dis tel que j'pense...

ALEXIS

Écoute... tu dis que t'es chanceuse, t'es encore capable de travailler... Mais la tête travaille pus pour dire c'que tu dis-là...

MARIE

Non!

ALEXIS

La tête est plus vieille que l'restant.

MARIE

... parce que t'es vieux. J'sus pas si vieille que toi<sup>396</sup>.

Dans les deux passages cités, celui du script *Au coeur de la rose* (1958) et celui du film *Le règne du jour* (1967), on retrouve la même ouverture d'esprit de la femme et le même discours autoritaire et paternaliste de l'homme. Au reste, les deux oeuvres ont un dénouement où la pensée de l'homme est mise en évidence. Dans le

<sup>396</sup> Pierre Perrault, *Le règne du jour*, Montréal, Lidec, 1968, [161 p.], p. 86-87.

dénouement du *Règne du jour*, l'horloge grand-père à laquelle Alexis tient tant sera réparée, dans celui du script, la fille se résigne à son sort; elle montera dans sa chambre, amère, en disant :

À l'automne, père, j'épouserai le boiteux qui m'aime et nous garderons le phare à votre place, (cinglante) et nous veillerons sur nos enfants les soirs de tempêtes<sup>397</sup>.

Dans la première version pour la scène, en 1963, le texte se termine de la façon suivante :

LE PÈRE

Il ne s'est rien passé ! te dis-je..., rien... rien ! sauf encore un peu de temps<sup>398</sup>!

Et ce qui est encore plus significatif, Perrault ajoute une dernière voix, comme celle d'un coryphée qui vient dire :

UNE VOIX

je me constitue prisonnier de terre natale  
je me confesse d'un pays incertain  
je devance les questions  
je refonds du viscéral et du maternel  
ce sont les pères qui trahissent  
je ne vous épargnerai aucun détail<sup>399</sup>

La finale de la version « Typo » est légèrement différente :

LE PÈRE

Tu vois, il ne s'est rien passé. Hier il l'invite, ce soir elle accepte! Le temps de se laisser désirer. Ils iront jusqu'à la falaise ensemble...

<sup>397</sup> *Au coeur de la rose* [script télévisuel], p. 132.

<sup>398</sup> *Au coeur de la rose de Pierre Perrault, texte original pour la télévision et versions pour la scène, édition critique*, p. 277.

<sup>399</sup> *Ibid.*, p. 278. L'oeuvre de Perrault, en effet, ne nous épargnera aucun détail. Pierre Perrault évoquera souvent la trahison des pères. Entre autres, celle de son père spirituel Mgr Félix-Antoine Savard. Voir « Le Royaume des pères à l'encontre des fils », dans *Le Devoir* du 28 janvier 1978.

## LA MÈRE

Et nous serons coupables de son bonheur semblable au nôtre<sup>400</sup>.

*Au coeur de la rose*, présenté à la télévision de Radio-Canada le 30 novembre 1958, est un moment fort de la parole perraldienne. Cette oeuvre méritait qu'on s'y arrête. Mais je n'aurais pu la lire n'eût été de l'édition qu'en a faite François Cormier, en 1978. L'histoire de cet homme et de son édition critique d'*Au coeur de la rose* vaut la peine qu'on la raconte. Car cet intellectuel, professeur de collège en province, passionné par le théâtre perraldien au point de lui consacrer plusieurs années de sa vie, ne se doutait pas qu'il deviendrait un jour, lui aussi, un personnage du théâtre perraldien. L'un des plus émouvants. Pourtant, c'était un intellectuel et l'on sait la place que les intellectuels occupent dans le coeur de Pierre Perrault. L'histoire de cet homme à l'origine de la publication du script *Au coeur de la rose* m'a permis, nous le verrons, d'enfin comprendre le paradoxe perraldien : *l'anti-intellectualisme de l'intellectuel Pierre Perrault*.

Je ferai commencer cette histoire près de trente ans après la première présentation télévisuelle d'*Au coeur de la rose*.

---

<sup>400</sup> *Au coeur de la rose*, version « Typo », p. 151. Il y a dans cette dernière répartition une dimension tragique que le professeur Émile Lizé a su bien analyser dans son article « Au coeur de la rose de Pierre Perrault, une sonate aux accents de tragédie » : « Parce qu'elle doit évoquer ce qui ne peut être simplement signifié, la tragédie ne peut être, sans évocation. C'est cet art d'ouvrir l'âme à l'invisible transcendance qui constitue la poésie. » Émile Lizé, « Au coeur de la rose de Pierre Perrault, une sonate aux accents de tragédie », dans *Co-incidences*, Ottawa, vol. 11, no 2, avril 1972, p. 30.

## CHAPITRE 9

### LA ROSE

Un matin de fin de mai 1988, Pierre Perrault m'envoyait un texte intitulé « Apostrophe à l'intention du lecteur distrait »<sup>401</sup>. Un titre pour le moins énigmatique. Je dois avouer que j'ai lu ce texte en diagonale, d'une manière distraite, en pointillé en quelque sorte. D'emblée, il y était question de la mort de François Cormier. Je ne connaissais pas cette personne, si ce n'est que Pierre Perrault avait évoqué son nom devant moi. « Un professeur de cégep comme toi », m'avait-il dit, ajoutant : « Il a travaillé sur mon théâtre. » Comme je m'intéressais peu au théâtre de Perrault, à ce moment-là, j'avoue que son texte ne m'a pas interpellé. Son propos m'était en quelque sorte étranger. C'était pour moi comme lire une notice funèbre. Ce mort ne me touchait pas. Il était anonyme. C'était un mort de page nécrologique. Bref, je ne voulais pas entrer dans ce texte. Je ne savais pas, hélas ! tout ce que je manquais alors.

Ce n'est que tout récemment que j'ai appris à connaître ce François Cormier en lisant, à la Bibliothèque nationale du Canada, à Ottawa, ses deux oeuvres consacrées à Pierre Perrault, une édition critique d'*Au coeur de la rose*, publiée en 1978, et un essai sur le théâtre perraldien, paru en 1985. Je tenais dans mes mains le labour de plusieurs années de patientes recherches faites par un humble intellectuel pour qu'on n'oublie pas qu'une pièce portant le joli titre « *Au coeur de la rose* » avait été écrite par le poète dramatique Pierre Perrault. J'étais ému par le désintéressement d'un intellectuel qui donne sa vie pour *établir un texte* que seule une poignée de lecteurs liront. Autant d'abnégation pour l'oeuvre d'un autre, cela me bouleversait, même dans cette Bibliothèque nationale du Canada, lieu marmoréen s'il en est<sup>402</sup>.

---

<sup>401</sup> Pierre Perrault, « Apostrophe à un lecteur distrait », manuscrit. Ce texte de 22 pages dactylographiées porte deux dates écrites à la main : celle du 13 janvier 1988, inscrite à la page 22, et celle du 21 mai 1988, griffonnée en haut de page 1, précédée de la mention « correction ».

<sup>402</sup> En fait, seule la lecture de *Paroles d'un croyant* de Félicité de Lammenais m'avait procuré une émotion semblable dans ces mêmes lieux de marbre, en 1982.

C'est alors que je me suis rappelé le texte écrit par Pierre Perrault sur la mort de cet homme. J'ai cherché longtemps les feuillets dans mes caisses d'archives perraldiennes. Puis, j'ai finalement trouvé et j'ai commencé à lire, le coeur légèrement oppressé. À ma grande stupéfaction, ce n'était plus une lettre que j'avais devant moi mais un monologue dramatique où il était question de deux personnages : François Cormier et Pierre Perrault. J'entrais dans la psychologie intellectuelle de Perrault et je découvrais un autre aspect de sa personnalité. De fait, ce « monologue » dramatique mettait en scène un intellectuel qui s'intéresse à l'oeuvre d'un poète dramatique et un poète dramatique qui, tout en avouant la non-réciprocité de l'intérêt qui l'unit au chercheur intellectuel, jetait malgré tout un pont entre l'autre et lui. Je comprenais que Perrault, l'espace d'un texte, faisait momentanément la paix avec lui-même. Perrault écrivait dans les premières pages :

Qui était-il ce François Cormier ? Je n'en ai jamais trop rien su. Je n'en saurai sans doute jamais plus. Il ne me parlait guère de lui. Il n'était que questionnement. Je prenais toute la place dans nos rencontres. Il m'épuisait pour ainsi dire. En sorte que je n'ai rien à dire de lui que cela qui pourrait décrire notre relation qui n'était pas une réciprocité<sup>403</sup>.

François Cormier n'était que questionnement pour Perrault, quelqu'un qui épuise et qu'on ne cherche pas à connaître. Or, cet homme s'était mis dans la tête de se souvenir très attentivement de la première version d'*Au coeur de la rose*. Mais Perrault, lui, se demandait si cela était bien utile.

Pourquoi faut-il qu'on se souviennne? Fatuité d'auteur. Ou simplement tendresse pour une histoire née du simple hasard provoqué par un Paul Blouin en détresse qui me réclamait à la dernière minute une heure dramatique pour une télévision qui, à l'époque, s'intéressait encore au théâtre. Le téléroman a pris toute la place désormais. Et c'est Robert Choquette, si je me rappelle bien, qui lui avait fait faux bond. En sorte que, avec l'intrépidité de la jeunesse, j'avais consenti à écrire en une semaine ce petit drame insulaire. Mais le courage ne tient pas lieu

---

<sup>403</sup> « Apostrophe à un lecteur distrait », p. 3-4.



de talent. Et voilà que quelqu'un s'y intéressait. Je me laissais faire. Pourquoi pas<sup>404</sup> ?

« Pourquoi pas ? », écrit Perrault. On croirait entendre un jésuite. Son « Pourquoi pas ? » affirme et nie en même temps l'intérêt qu'il porte à la démarche. Il y a, parfois, chez Perrault de ces subtilités cléricales.

Plus je m'enfonçais dans cette « Apostrophe à un lecteur distrait », plus je découvrais le poète dramatique en Perrault, doublé d'un homme d'une grande tendresse. Poète dramatique, il avouait son amour pour le théâtre. Il se rappelait le monde merveilleux que lui a fait découvrir la troupe de Jean-Guy Sabourin, les *Apprentis-Sorciers*<sup>405</sup>. Le monde d'Ionesco, celui de Vauthier, « de Obaldia, de Gorki, de Max Frisch, de Ghelderode, même de Becket ».

J'avais aussi lu tout Lorca<sup>406</sup>, *l'Histoire de Vasco* du marchand de merveilles nommé Schehadé, Adamov aussi, Audiberti dont le *Malcourt*, le *Galilée* de Brecht sans parler du *Cercle de craie caucasien*, l'immense Sartre en dépit de l'existentialisme ennuyeux et que je trouve même vaseux pour ne pas l'avoir compris sans doute<sup>407</sup>.

Le théâtre était déjà une passion pour Perrault, à cette époque. Plus je m'enfonçais dans cette lecture plus je découvrais le système perraldien avec ses forces et ses contradictions :

Je n'ai jamais compté sur l'écriture pour me délivrer de mes solidarités, écrit Perrault. Je fuis les mythes et les fictions qui me dépaysent. J'ai l'âme généalogique et ne m'en cache pas<sup>408</sup>.

Pierre Perrault n'écrit pas comme tout le monde et, surtout, il fuit la littérature qui ne lui parle pas assez de nous, en particulier celle qui adopte une attitude hautaine

---

404 *Op. cit.*, p. 4.

405 Ce sera la première troupe qui montera *Au coeur de la rose* et en publiera une version, en 1963.

406 C'est Pierre Perrault qui fera l'adaptation télévisuelle de *La maison de Bernarda Alba* de Federico Garcia Lorca. L'adaptation sera présentée à Radio-Canada, le 14 mars 1963. Voir *Au coeur de la rose de Pierre Perrault, texte original pour la télévision et versions pour la scène, édition critique*, p. 414.

407 « Apostrophe à un lecteur distrait », p. 4.

408 *Ibid.*, p. 9.

par rapport à la parole vernaculaire. Pierre Perrault est donc tout occupé à une nouvelle dramaturgie quand François Cormier « s'entête une chanson que personne ne chantait plus »<sup>409</sup>. Il veut faire une édition critique d'*Au coeur de la rose*.

Et le temps a passé. Je ne dirai pas le nombre de visites. Ni le nombre d'années. Qu'importe d'ailleurs. Le temps est si court. L'instant vaste comme la mer. Un jour l'océan sera en notre faveur. Nous épuisions le sablier. Il ne posait plus de questions. Je ne le retenais pas. Il ne faisait rien pour que je le retienne. On aurait dit qu'il craignait une invitation. Il avait peur de franchir le seuil. Il s'en tenait à ce prétexte d'un travail minutieux. Il épuisait la minutie. Puis il me quittait poliment. Presque effrayé d'avoir osé m'arrêter au passage<sup>410</sup>.

Mais le temps fait la part des choses. Et ce Perrault tant occupé par son oeuvre cinématographique commence à s'intéresser à cet intellectuel réservé qui continue son travail rigoureux et patient. Et, progressivement, Pierre apprend à aimer l'autre. Il se met à admirer, à sa façon, ce que François fait pour lui. Il comprend de plus en plus la passion intellectuelle de l'autre. Il écrira :

Il était devenu une édition critique, une église paroissiale<sup>411</sup>, une étude sur Nelligan<sup>412</sup>, une croix de clocher, une attention critique, une extrême vigilance critique. Il éclairait. Comme un phare. Il diffusait une lumière. Bien plus qu'une connaissance<sup>413</sup>.

Jamais, je crois, Pierre Perrault n'aura été plus loin dans le regard posé sur une âme. Son « Apostrophe à un lecteur distrait » prenait une allure de pièce fraternelle en un acte, l'acte de la fraternité. Mais, hélas ! même dans une tragédie en un acte, il y a un noeud et des péripéties. Ce noeud, c'était une maladie cruelle. La maladie de François.

<sup>409</sup> Pierre Perrault écrit : « S'entêter ? Encore un mot de pays. Entêter une chanson comme disent les Acadiens. Pour dire mémoriser. Il s'entêtait donc, investissant de la mémoire et de la patience dans la chanson d'un autre. Sans rien me révéler de lui-même. » *Op. cit.*, p. 3.

<sup>410</sup> *Op. cit.*, p. 11.

<sup>411</sup> François Cormier avait publié « Saint-Grégoire de Nicolet, une paroisse, une église, 1637-1812 », dans *Les Cahiers nicolétains*, vol. 2, no 4, décembre 1980, p. 101-184.

<sup>412</sup> François Cormier a publié une étude sur Nelligan intitulée *À propos de Nelligan 1*, Drummondville, Les Presses du Collège, 1985, 53 p.

<sup>413</sup> « Apostrophe à un lecteur distrait », p. 12-13.

On l'a ouvert comme un livre. On l'a refermé. Je ne sais plus très bien pourquoi. Le savait-il lui-même ? Ils l'ont mis en sur-sis. Surprise. Personne ne savait à quoi s'attendre. L'ennemi était mal identifié. On s'est repris. Quelques jours plus tard. Étrange débat. On quitte la conscience. On entreprend le combat. On remet son corps entre les mains des couteaux tirés. On ne peut plus rien pour soi. On attend le réveil. Et s'il ne survient pas on ne le saura jamais. On n'ose pas saluer avant de chercher refuge dans le sommeil anesthésique. Pour ne pas trop compromettre la chance. Et pourtant. Il est sorti du sommeil ayant cédé une partie de l'estomac à la chirurgie<sup>414</sup>.

Dorénavant, il y aura de plus en plus l'hôpital entre eux. « Le début du non-retour », écrira Perrault. Pierre visitait François. Il y avait très peu de paroles entre eux, mais l'immense conscience perraldienne qui me donne de l'émotion chaque fois que je lis ces lignes :

L'espérance avait les larmes aux yeux. La mort montait comme la mer. Entourait le navire. Sans trop l'endommager. Le moindre vent était à craindre. Lourde tâche que de partager le temps, le peu du temps qui reste<sup>415</sup>.

Si peu de temps que François ne verra pas le fruit de son travail, il ne verra pas son livre.

L'échéancier ne le permettait pas. La mort venant trop vite. Et il n'aurait pas le petit bonheur immense de tenir dans ses mains moites le premier exemplaire de cette toute petite chose étrange et muette : un livre ! Son livre ! Des pages rassemblées comme les enfants l'automne ramassent les plus belles feuilles des érables<sup>416</sup>.

[...]

Près de son lit, inlassable, acharné, son porte-document. À portée de sa main. À bout de bras. Quel bras ? Sans levier. Toute la vie s'en était retirée. Il ne restait que la peau et les veines et les artères et le peu de sang qui faisait péniblement rougir ses doigts. Il s'est penché de ce côté du porte-document. Pour le prendre, le soulever, le placer sur les draps, en sortir quelque chose. Il a tout échappé. Des papiers ont volé partout. Pages blanches. Écritures tremblantes. Sur l'océan du plancher.

---

<sup>414</sup> *Op. cit.*, p. 13-14.

<sup>415</sup> *Op. cit.*, p. 15-16.

<sup>416</sup> *Op. cit.*, p. 17.

Comme de grands oiseaux maladroits. Un surplus de mer a monté dans ses yeux. Sa maladresse l'a vexé. Il ne voulait pas se voir dépouillé de la moindre force. Affalé. Sa maladresse l'a interrompu. L'a privé peut-être de cela qu'il avait toujours passé sous silence. Éteint l'indicible. J'étais là devant lui. Maladroit. Gêné. Impuissant. Micheline [son épouse] tristement rassemblait les feuilles mortes. En désordre. Il s'inquiétait. Je ne trouvais rien à dire. Il s'était longtemps occupé de moi. Je ne m'étais pas souvent préoccupé de lui. Sauf pour ces quelques visites à l'hôpital. Sauf pour écrire ce petit mot à la fête du livre à venir. Justement. De ce petit mot. Il m'en parle. Avec un peu de confusion. En désarroi à cause des papiers qui ont déserté la serviette. Et il me demande encore d'écrire autre chose. Une apostrophe. [...] une apostrophe au lecteur distrait<sup>417</sup>.

Je revoyais ce lecteur distrait que j'avais été, hélas ! au moment de recevoir ce texte à la fin du mois de mai 1988, et que je ne suis plus quand je pense à ce François si fraternel grâce à qui j'ai été au coeur de la rose.

---

<sup>417</sup> *Op. cit.*, p. 21.

## CHAPITRE 10

### LE NAVIRE ANIMAL

1958, une année perraldienne exceptionnelle, je le répète, pendant laquelle Pierre Perrault a travaillé à plusieurs scripts. C'est cette année-là qu'il entreprend la série **cinématographique** *Au pays de Neufve-France*. Treize films<sup>418</sup> qui seront réalisés par René Bonnière pour le compte de Crawley Film d'Ottawa. Des treize courts métrages d'une trentaine de minutes chacun, seul le premier, intitulé *La traverse d'hiver à l'île aux Coudres*<sup>419</sup>, a été tourné en noir et blanc. Toutefois, ce film revêt une plus grande importance que les douze autres dans la mesure où il porte en lui les semences d'un modèle dramaturgique qui se révélera cinq ans plus tard dans *Pour la suite du monde* et que j'appellerai le biodrame.

Pierre Perrault est passionné par le froid. Le froid le fascine, celui du fleuve, immense poème à la neige, cette neige qui prend différentes couleurs, ce fleuve qui prend différentes formes. La glace, les bourdillons, le frasil. Rappelons-nous « La traverse de nuit » où nous avons vécu avec Alexis le drame de la marée et du frasil.

Le script du film *La traverse d'hiver à l'île aux Coudres* nous fait vivre aussi l'hiver et son débordement de formes.

La grande image de l'hiver peuplé  
d'étoiles et de contraintes.

[...]

---

418 Voici la notice de la série cinématographique *Au pays de Neufve-France* qu'a préparée Yves Lacroix pour *La revue du cinéma* : « AU PAYS DE NEUFVE-FRANCE. Réalisation et montage : René Bonnière. Images : Michel Thomas d'Hoste, Alan Grayston, Kenneth Campbell, Stanley Brede et Frank Stokes. Musique: Larry Crosly. Chanson : Monique Miville-Deschênes. Narrateurs; version française: François Bertrand ; version anglaise : Donald Davis et Lloyd Buchner. Montage sonore : Berry Howells, John Knight et Paul Harris. Mixage : David Howells et Tony Betts. Commentaires : Pierre Perrault; version anglaise : Judith Crawley. Directeur de production : Pierre Perrault. Production : Crawley Films pour la Société Radio-Canada.

Série de 13 films de 30 minutes sur la Côte Nord du fleuve Saint-Laurent.

LA TRAVERSÉE D'HIVER À L'ÎLE-AUX-COUDRES, (n. et b.), ATTIUK, LE JEAN RICHARD, TÊTE-À-LA-BALEINE, L'ANSE TABATIÈRE, KA-KE-KI-KU, ANSE-AUX-BASQUES, EN REVENANT DE SAINT-HILARION, DIAMANTS DU CANADA, LES GOÉLETTES, RIVIÈRE DU GOUFFRE, LA PITOUNE et TOUTES ISLES, coul. »

Yves Lacroix, « L'oeuvre de Pierre Perrault », dans *La revue du cinéma*, no 256, janvier 1972, p. 78.

419 Pierre Perrault, *La traverse d'hiver à l'île aux Coudres*, dans *Au pays de Neufve-France*, Radio-Canada, Crawley Film, 1958.

La neige qui renferme l'air dans une  
cage sonore et tendue de froid<sup>420</sup>.

Les goélettes parlent sur les battures. Elles font le compte des jours anciens. Le fleuve refuse le silence et ne perd pas son merveilleux langage de marées. Car pour Perrault, la marée parle aussi. La parole habite cette littérature, mais l'écriture scripto-cinématographique perraldienne reste très référentielle. Les mots de Perrault, aussi métaphoriques soient-ils, s'ancrent dans la réalité.

Et à chaque marée, le montant laisse  
sur les rivages d'une île ses joailleries  
au gré des humeurs du froid et de l'eau<sup>421</sup>.

Ces paroles font image. Le cinéma, il faut bien le dire, nous en apprendra beaucoup sur l'énonciation perraldienne dans la mesure où il nous fera voir le réel sur lequel le texte s'acharne. Et on comprend plus facilement pourquoi Perrault est si étonné en voyant ces images splendides d'un hiver sauvage et grandiose. Pas étonnant qu'avec un tel décor le texte emprunte le registre superlatif. Il décrit l'action en se faisant exigeant comme la traversée. Il se fait mimétique, autrement dit, il épouse les difficultés du référent. Il y a comme une dialectique signe/référent. Le texte est tout entier, avec ses métaphores et ses métonymies, à la solde du réel car l'image filmique nous montre ce qu'il dit. Et, curieusement, le texte prend des libertés quand le réel le lui dicte. Le réel, c'est l'immense fleuve, l'hiver, entre l'île aux Coudres et la terre du nord. Tout se passe comme si, dans le script cinématographique perraldien, le référent était capitaine. D'où une poétique du pas à pas, et un texte volontairement géographique dans ses courbes. La « scène » y est déterminante. Le spectacle commande l'écriture. Le texte sert le réel. Il est son montreur. Un montreur de formes. Un bonimenteur, en quelque sorte.

---

420 Texte transcrit du film

421 Texte transcrit du film.

Ici dans *La traverse d'hiver à l'île aux Coudres*, la parole vive d'Alexis vient rappeler la soumission au réel. La narration répond à cette voix comme aux images. Quand Alexis parle, il y a comme une transformation de la langue.

Le capitaine dit aux hommes : « Vous allez prendre un soulagement! nous v'là avec une saignée. » Une saignée, ben cou donc on va toujours se r'poser un peu, parce qu'on a une grosse s'couisse de faite, on a ben travaillé fort dans le frasil. Cette saignée-là des fois, à peut nous mener jusqu'à les trois quarts de la traverse, qui nous donne une grosse chance.

On retrouve dans ce film pilote de la série *Au pays de Neufve-France* les mêmes torsions faites au langage que dans « La traverse de nuit ». Et ces torsions lexicales de la parole vive ont un répondant textuel narratif dans les figures perraldiennes. Particulièrement celles de la contiguïté. Le langage du devoir se mêle à celui de la féerie. La voix d'Alexis et son image sont intégrées au commentaire de Perrault. Le scripteur avait déjà biotextualisé la voix d'Alexis Tremblay dans les émissions de radio. Ici, il fait la même chose, mais d'une façon moins dramatique.

Or, les commentaires d'Alexis qui accompagnent les images sont une première dans le cinéma. Alors que le documentaire avait toujours été « muet », ici, il devient « parlant »<sup>422</sup>, cinq ans avant *Pour la suite du monde*. Perrault en établit le principe. Il fait alterner la parole d'Alexis et ses propres descriptions poétiques de la réalité que l'image présente. Il ajoute donc à celle-ci la précision du langage comme si le surcroît d'images l'obligeait à une surdétermination. Par exemple, ses mots sur la tessiture de la glace :

les glaces grises sont pourries  
 les vertes sont en chandelles  
 les noires, crevées de trous chauds  
 les blanches sont les plus sûres  
 et ils traversent cette lieue  
 de glaces mouvantes  
 avec des gestes ordonnés par la couleur !

---

<sup>422</sup> J'emprunte ici une formule que Michel Brault prendra pour qualifier l'originalité d'un cinéma comme celui de *Pour la suite du monde*.

Il reprendra cette description, plus de trente ans plus tard, dans son *Journal* de la série radiophonique *L'appel du nord*.

Je les revois les gens de l'île aux Coudres, à toutes jambes, minuscules entre l'île et la terre du nord, parmi les glaces du fleuve, debout autour du canot fragile qui se cherche un chemin parmi les hostilités mouvantes. Bien sûr, quand ils le peuvent, ils profitent de l'étal, ce court moment d'hésitation de la grande bête farouche des marées, parce que c'est alors que se forment les saignées qui permettront au canot de nager à toutes rames si la saignée est assez large, ou à l'aviron si elle est plus étroite. Ils choisissent le bon point de marée pour se faufiler entre les griffes des glaces, pour devancer les dérives dans l'emporte-pièce des marées, pour profiter de la mer qui hésite entre les lunes. [...] ils jugeaient à l'oeil de la consistance des glaces, car ils savent pertinemment que les grises sont pourries, les vertes, en chandelles, les noires, crevées de trous chauds et les blanches, aussi sûres que le chemin du Roi...<sup>423</sup>

Le texte perraldien a le souci de mettre en valeur la connaissance vernaculaire. Perrault raconte avec une infinie patience les états de la glace et l'intelligence qu'en ont les insulaires. Une intelligence liée à la survie, ce qui donne au documentaire *La traverse d'hiver à l'île aux Coudres* une légère touche dramatique :

Le frasil, c'est l'ornièrè où l'on s'enlise  
 le frasil, c'est la matière intermédiaire  
 qui n'est ni glace ni eau  
 Une glace même petite est une rémission  
 un gros « avantage »  
 l'occasion de quitter un instant cette bouillie tenace  
 l'occasion de s'y replonger avec un élan  
 qui ouvre le chemin  
 et souvent ils se retrouvent dans cette forme inconsistante et  
 rebelle  
 que les avirons  
 n'arrivent pas à creuser en sillage  
 dans cette matière qui ne supporte ni le canot  
 ni les hommes

c'est pourquoi ils cherchent  
 à dérober à la mer et au froid  
 toutes leurs alliances<sup>424</sup>

<sup>423</sup> Pierre Perrault, *L'appel du nord*, Émission 8, p. 44..

<sup>424</sup> « La traverse d'hiver à l'île aux Coudres », p. 10.



Et ainsi va tout le film, qui est en quelque sorte un hommage au vécu des gens de l'île aux Coudres qui ont appris à connaître et à répertorier les états de la glace pour mieux la vaincre. Le ton de la narration, bien qu'empreint d'enthousiasme, sert une visée pédagogique. La plume de Perrault ajoute une note dramatico-poétique à la qualité des images de René Bonnière.

Toutefois, *La traverse d'hiver à l'île aux Coudres* sera le seul film de la série où Perrault utilisera abondamment la parole vive d'un actant. Dans les autres films, tournés en couleurs, René Bonnière et Pierre Perrault se contenteront plutôt d'observer les gens dans leur travail sans les faire parler. Et c'est bien dommage. Pierre Perrault s'expliquera plus tard à ce sujet. Il dira à propos de *La traverse d'hiver* :

Ce film n'est pas sans importance pour moi. J'associais pour la première fois l'image et la parole. Mais l'image n'était que documentaire, descriptive, classique. Mais la parole était quasiment radiophonique : Alexis répondait à mes questions avec sa passion de prophète bien sûr mais sans pouvoir tout à fait lui-même choisir son propos. Sans la provocation du vécu. Son inspiration.

En vérité je ne savais très bien où je voulais en venir. Où j'allais. À preuve le reste de la série. J'ai abandonné ni plus ni moins la parole. Problème technique. J'éprouvais l'image. Son sens. Je me rendrais compte plus tard qu'Alexis dans l'image n'est pas Alexis mais n'importe quel vieil homme de l'île aux Coudres, de n'importe quelle île aux Coudres<sup>425</sup>.

Si Alexis dans l'image n'est pas Alexis, c'est parce qu'il n'a pas de voix pour l'identifier. Or, ce qui authentifie, c'est la parole. La parole est l'empremier perraldien. C'est parce qu'il parle que l'homme est une merveille.

L'homme s'identifie en parlant. Autrement il reste absent de ses gestes. Il est transposable. Il reste dans le rang de la collectivité. Innombrable. Documentaire. Il est le prototype. Zoologique. Il n'a pas été rejoint pas l'anthropologie<sup>426</sup>.

---

<sup>425</sup> *L'entrevue*, p. 72.

<sup>426</sup> *Op. cit.*, p. 73.

Pierre Perrault arpentera le Québec de Baie-Saint-Paul à Blanc-Sablon. Il rencontrera des Québécois de toutes origines, les Français de souche, les Écossais de la Basse-Côte-Nord, ceux des îles Harrington, ceux de l'Anse Tabatière et les Montagnais de la Romaine. Il les écouterait, il les observerait, il les regarderait. La caméra de René Bonnière balayerait la côte comme une lumière de phare. Perrault, lui, écrirait. Le texte perraldien s'inspire du vécu et transforme cette moisson en un verbe éminemment narratif et sonore. Il y a comme une danse de la parole et des mots. De 1958 à 1960, la voix de l'annonceur François Bertrand, cette voix qui a si bien su révéler les scripts de la série radiophonique *Au pays de Neufve-France*, déclame maintenant la nouvelle alchimie perraldienne.

Les treize films mériteraient qu'on s'y attarde, mais cela déborderait largement le propos de mon essai. J'ai plutôt ciblé deux autres films de la série pour analyser la langue scripto-cinématographique perraldienne et montrer comment elle aussi fait surgir dramaturgiquement la vie. Il s'agit des films *Le Jean-Richard* et *Attiuk*.

D'abord *Le Jean-Richard*, le troisième film de la série. Il a été réalisé pendant l'hiver 1958-1959 à Petite-Rivière. Ce film est un regard poétique sur la réalité artisanale québécoise de la fin des années 50. Il s'inscrit dans le grand projet d'appropriation du patrimoine québécois. Ce documentaire est composé d'un texte lu par un narrateur en voix *off*<sup>427</sup>, de musiques folkloriques et d'images relatant la construction d'une goélette sur la grève de Petite-Rivière, un village en aval de Québec.

Le texte constitue ce qu'on appelle un récit<sup>428</sup>. Il est dominé par le « il » et le temps « présent ». Il confine au didactisme dans la mesure où il suit au pas à pas la

---

<sup>427</sup> En 1959, c'est déjà la fin d'une décennie marquée par l'importance du documentaire sur le plan mondial. La grande école française dont Resnais est un illustre représentant et la très sérieuse école de l'Office national du film du Canada se sont illustrées. Pierre Perrault signe *Le Jean-Richard* en tant que scripteur. La réalisation est de René Bonnière, un Français d'origine. À la fin des années 50, le texte a encore beaucoup d'importance dans le cinéma documentaire. Certes, les expériences du *Candid Eye* et du *Direct* ont commencé à transformer le documentaire, mais nous sommes encore au début de la grande transformation qui se manifesterait surtout dans les années 60.

<sup>428</sup> Dans l'analyse qui suivra j'emprunterai une démarche analytique à la Daniel Bergez. Celui-ci écrit : « L'étude de détail, qui fait l'essentiel de l'exercice, ne peut jamais être totalement linéaire. Dans la pratique, on procède toujours par sous-ensembles du texte. Chacun d'eux est d'abord identifié, défini, caractérisé par ses orientations principales (thématiques ou stylistiques le plus souvent), et c'est

construction d'une goélette. Nous assistons en quelque sorte à une naissance. Sur le plan linguistique, la métonymie constitue le principe de ce texte fondé sur un enchaînement événementiel. L'axe syntagmatique de la langue prédomine quoiqu'elle soit, parfois, striée par des élans paradigmatiques.

L'introduction est constituée d'un paragraphe qui circonscrit thématiquement la nécessité de l'oeuvre qui va suivre.

C'est sur les bords du Saint-Laurent, à 50 milles en aval de Québec, le village de Petite-Rivière, autrefois consacré au labourage. La mer, cependant, a emporté les belles prairies naturelles qui s'étendaient jusqu'à près d'un demi-mille aux larges des rivages actuels. Et un village s'est vu petit à petit réduit par un chemin au pied de la montagne. Alors ils ont dit : « On ne cultive pas la mer ». Et ils ont entrepris de naviguer<sup>429</sup>.

La mer est dominante. Elle force l'intelligence des riverains. Il leur faut composer avec elle. Construire des goélettes. D'emblée, le texte sert l'argument de la nécessité. Il part de l'origine. Pourquoi une goélette? Parce qu'on « ne cultive pas la mer ».

Depuis lors, chaque année, Petite-Rivière retrouve ses goélettes fatiguées par les vents d'octobre, usées par les échouages, les reins brisés par la hauteur des vagues et par le temps passé à courir les mers. Une goélette n'a pas la vie dure et après dix ans de course, elle commence à faire eau et au bout de vingt ans, souvent moins, il faut l'amener au cimetière d'une grève. Pour lors, le capitaine d'un bateau mort à la peine regarde du côté de la montagne.

Les goélettes sont personnifiées. Elles deviennent vivantes comme des personnages. Elles sont « fatiguées », elles ont les « reins brisés » par la hauteur des vagues; elles ont couru les mers. Cette figuration entre dans le champ sémantique de la vie : « Une goélette n'a pas la vie dure et après dix ans de course, elle commence à

ensuite que l'étude de détail peut intervenir. Il convient qu'elle soit ordonnée autant que faire se peut. La nécessité d'être compris interdit la juxtaposition de remarques disparates; mais le suivi du texte impose tout de même de pouvoir passer avec souplesse d'un type de remarque à un autre. » Daniel Bergez, *L'explication de texte littéraire*, Paris, Bordas, 1989, [192 p.], p. 81-82.

<sup>429</sup> Le texte qui suivra est une transcription que j'ai faite moi-même de la narration de François Bertrand à partir d'une copie du film. J'ai utilisé les règles de ponctuation courantes.

faire eau et au bout de vingt ans, souvent moins, il faut l'amener au cimetière d'une grève. » Au bout de la vie, il y a la mort. Mais la mort, dans le texte perraldien, regarde la vie. « Pour lors, le capitaine d'un bateau mort à la peine regarde du côté de la montagne. » Voilà une introduction forte. Une introduction de dramaturge. Les extrêmes s'y côtoient. La mort, la vie. Pierre Perrault thématise sur la mémoire. Il prépare le début de la construction du navire. Il recommence à l'arbre. L'arbre, c'est l'origine. Le couper, ce n'est pas le tuer mais lui donner une autre vie, celle de l'intelligence. Le champ sémantique de la vie s'enrichit ici du mot musique. On lie la musique à la mémoire.

Et quand un capitaine regarde du côté de la montagne, c'est qu'il rêve d'un beau navire. À Petite-Rivière ou à l'île aux Coudres, à Saint-Joseph-de-la-Rive ou à l'île d'Orléans, il arrive parfois, l'hiver, que la hache de l'équarrisseur retrouve *les sons d'une mélodie ancienne et qu'on croyait oubliée*<sup>430</sup>. Comment est-on parvenu dans un village au pied de la montagne à garder la mémoire d'un art de construire des goélettes, d'un art d'équarrir les grands pins placés côte à côte et d'en tirer cette forme de saumon des goélettes à fond plat ?

Le bois naît dans la forme animale. Il y a chez Perrault un bestiaire lexical. Ainsi le bois de l'arbre équarri prend la forme du saumon. Et si le fond plat de la goélette est assimilé à un saumon, la goélette elle-même imite le loup-marin :

Comme les loups-marins parfois quand ils jouent, les goélettes nagent sur le dos et en conséquence leur forme ressemble au squelette d'un phoque et plus encore à la carcasse d'un oiseau. Mais la nage ne s'improvise pas et la forme n'existe que petit à petit. C'est pourquoi les membreurs utilisent les bois choisis pour leurs défauts, leurs singularités, leurs contorsions. C'est pourquoi le charpentier transporte sur un gabarit les angles et les courbes et toutes les lignes de l'oiseau.

Il y a transpositions successives. Dès lors, le *syntagmatique*<sup>431</sup> subit la pression du *paradigmatique*<sup>432</sup>, un bestiaire impressionnant y passe : loups-marins, phoques,

<sup>430</sup> C'est moi qui souligne.

<sup>431</sup> « C'est-à-dire des agencements codifiés et signifiants », Gardies et Bessalel, *op. cit.*, p. 196.

<sup>432</sup> « Classe d'éléments commutables ». *Ibid.*, p. 157.

oiseaux. « [...] le charpentier transporte sur un gabarit les angles et les courbes et toutes les lignes de l'oiseau. » Le texte flaire même l'odeur : « C'est ici que l'odeur du bois s'empare de tout un chantier et accompagne les musiques de l'équarrissage. »

Parfois, la pédagogie impose un commentaire descriptif et serré. Mais, çà et là, la vie réapparaît comme le dos d'une baleine à la surface du texte. Les gabarits ont une « volonté » à laquelle les poseurs obéissent.

Pour bien réussir un membre, il faut abouter et lier entre eux de sept à neuf morceaux de bois qui se chevauchent, le faux membre soutenant le membre de telle sorte que les formes de l'arbre, corrigées à la hache, reproduisent le gabarit du charpentier et son idée d'une goélette sans pareille. Deux mois durant, deux équipes de membreurs et une équipe de poseurs obéissant aux volontés des gabarits, sculptent et assemblent plus de cent membres dont chacun n'est semblable à aucun autre sauf à celui qui lui fait face.

Et ce village, qui a reçu de la hache ses chemins, ses maisons, ses meubles et ses premiers clochers, construit une dernière goélette grâce à cet étonnant métier de sculpteur sur bois qui remplace tous les autres métiers.

« Et ce village, qui a reçu de la hache », voilà une métonymie qui sert bien l'esprit économe du texte. Le principe de commutation permet d'éviter de longues phrases, par exemple tout le travail de la communauté passe ici par le mot *hache*. Le texte perraldien se concentre ainsi à l'occasion. Certes, il aime l'énumération mais il aime aussi la condensation. Dans ce sens, la métonymie sert bien sa prestation. Le texte poursuit son cours. Le froid devient contremaître.

Nulle part ailleurs le vent ne souffle plus adroitement que sur ces battures au pied des caps de Petite-Rivière. L'été, certes, le bois est plus tendre, les gestes plus déliés, mais ils disent que le froid est un meilleur contremaître et, de plus, l'hiver, un capitaine peut engager d'autres capitaines à construire avec lui un beau navire.

On place l'étrave en proue puis l'étambot en poupe et les membreurs travaillent l'aiguille « comme la queue du poisson ». Voilà une comparaison dite « motivée » qui, par contamination stylistique, enclenche l'animalisation de la goélette. Le texte

dît :« [...] l'aiguille qui est comme la queue du poisson, responsable de la nage et de la beauté d'une goélette. »

On remarquera que, dans le script cinématographique perraldien, le récit se fait discours. Il juge, il intervient. Le texte se soulève. Par exemple, la vapeur, dans *Le Jean-Richard* devient un personnage. Elle s'empare de tous les bois. La hache est l'homme, l'homme est dans la hache. Il y a une sorte de co-implication qui confine à la synecdoque. Et tous ces procédés stylistiques sont mis en évidence par la création d'un contexte poétique volontairement dramatique, comme en témoigne ce passage :

Encore une fois, il faut tout sacrifier à la forme, sauf la force. Pour y parvenir les bordeaux prévoient une alliance de toute sorte de moyens : serre-joint, encroix, bricole, chaîne, vérin alternent, tirent, poussent, et on se croirait dans une cellule gothique où quelque personne accusée de sorcellerie subit la question et ne cède que pouce par pouce à ses bourreaux et aux instruments de torture.

Pierre Perrault évoque la *question* médiévale pour parler de la construction d'un navire. Seul un dramaturge pourrait penser à cet élément de comparaison. Qui d'autre ferait appel à la *question*, cette torture infligée au corps du supplicié pour extirper de lui la parole ? Le texte perraldien se donne à voir en vivifiant ce qu'il évoque :

Mais toute cette torture et toutes ces conjurations ne parviendraient pas à plier le bordage sans l'emprisonnement préalable dans la cellule de l'étuve où une vapeur constante attendrit le bois, le rend mou, lui enlève ses volontés, le prive à petit feu de son orgueil au point qu'il se soumette aux exigences des membres et à toutes les volontés de ses bourreaux.

Le script du *Jean-Richard* surdétermine les images de René Bonnière en animalisant le navire :

Le lit du lancement est formé de deux rails de bois nommés limandes, du nom d'un poisson plat qui ressemble à la plie et dont la peau est gluante sans doute. Sur les limandes on place de curieux petits chariots de bois également badigeonnés avec la même graisse et qui se nomment anguilles, pour les mêmes raisons. La goélette enfin repose sur les anguilles, les anguilles sur les limandes, et tous ces poissons n'attendent plus que la mer qui viendra les rencontrer à l'heure de la pleine lune.

Le navire animal peut, d'ores et déjà, nager. Le texte du script cinématographique perraldien est à ce point imagé qu'il n'a pas besoin de support. Il suffit de faire l'expérience d'écouter le film sans voir les images pour en voir apparaître aussitôt.

Plusieurs autres scripts d'*Au pays de Neufve-France* serviront d'hypotexte à *Toutes Isles*, une prose poétique que Pierre Perrault publiera chez Fides, en 1963. C'est le cas notamment d'*Attiuk*. Mais la différence est grande. L'« Attiuk » de *Toutes Isles* sera très littéraire. Il transformera, nous le verrons, le texte original qui a servi pour le film trois ans plus tôt. Or, ce texte d'*Attiuk* est très révélateur de la langue scripto-cinématographique de Perrault. *Attiuk* est un film sur les chasseurs montagnais de La Romaine, un village indien de la Basse-Côte-Nord :

On voit d'abord une vieille tresser des raquettes, puis un vieux, quelque peu sorcier, fabriquer son tambour et en jouer. Des chasseurs tuent un caribou et de retour au village font le banquet [...]. Un vieillard venant de mourir, on l'enterre. Puis les hommes repartent à la chasse, le tambour résonnant dans leur esprit et les menant vers le *caribou*. Ils installent leur campement pour la nuit. En parallèle, on voit les gens du village danser au son du tambour<sup>433</sup>.

Dès le départ, le texte narratif lu par François Bertrand propose, en forme de chiasme, l'enchaînement de la transformation :

Le caribou donne le cuir à la raquette et la raquette donne le caribou au Montagnais de La Romaine.

Le texte cherche à rendre par mimétisme la transformation fonctionnelle. Pas étonnant qu'il y ait tant de « et » coordonnateur dans l'oeuvre perraldienne. Le texte épouse le contenu migratoire. Il fait état d'un voyage. D'où la marche des mots, leur errance et leur lévitation. L'art de Perrault procède par mimétisme. Le texte imite le sujet.

---

<sup>433</sup> Yves Lever, *Le cinéma de la Révolution tranquille de Panoramique à Valérie*, p. 89.

Le tambour donne le rêve du chasseur et le rêve donne le caribou.

Ce script est au service des images qui sont, elles-mêmes, au service d'une action. Comme dans *Le Jean-Richard*, il s'appuie sur une réalité qu'il s'efforce de mettre en relief. Il construit un réseau de nervures au réel. Ici, il accompagne des chasseurs de caribou jusqu'au lac Muskuaro. Il observe et magnifie.

Alors un grand chasseur, Alexandre, au visage plus rusé qu'une trace de loup, pour enseigner au jeune chasseur, aussitôt la bête abattue d'une seule balle, commence le récit. C'est comme si la chasse avait besoin de la parole pour être parfaite. Comme si le chasseur se devait de rendre sur place hommage à la vaillance du caribou.

Ici paraît l'intelligence du texte perraldien, cette faculté de commenter, c'est-à-dire d'expliquer l'action humaine, puis celle de magnifier, c'est-à-dire de rendre lumineux l'événement vécu par le recours au poétique, à la métaphore par exemple. Le visage d'Alexandre est « plus rusé qu'une trace de loup ». Image surprenante. Monstrative. Crue. Vive. Lumière d'autant plus vive qu'elle met en scène ce qui est le caractère le plus humain aux yeux de Perrault : la parole. La parole est ce moment privilégié où tout s'accomplit. La chasse n'est consommée que dans la mesure où elle est dite. La parole dans l'oeuvre perraldienne est ce qui donne un sens.

C'est comme si la chasse avait besoin de la parole pour être parfaite. Comme si le chasseur se devait de rendre sur place hommage à la vaillance du caribou. Il est remarquable que cinq chasseurs chargent toujours le plus ancien d'entre eux du soin d'abattre le caribou parce qu'il s'agit moins d'un exploit de chasse que d'un geste sacré.

Déjà dans la série radiophonique *Au pays de Neufve-France*, la parole apparaissait vive dans la bouche de l'oncle Joseph. Ici, c'est le missionnaire Alexis Joveneau qui sert d'interprète et traduit de sa voix passionnée ce que représente le caribou pour les Montagnais :

Le caribou, le caribou, le caribou, parmi tous les animaux de la forêt, c'est certainement la meilleure viande, la plus succulente.



Il est intéressant de noter les préoccupations métalinguistiques du texte perraldien. Dans *Attiuk*, Perrault mettra en scène les grands mots clés de la langue montagnaise. Par exemple, le mot « Attiuk » signifie caribou en montagnais. Quant au Makoucham :

[...] chaque fois que les chasseurs reviennent au village après une bonne chasse, toute la tribu se réunit autour d'un grand plat, où la moelle et la graisse provenant de l'ébullition des os brisés ont été ensemble mises à refroidir, tel est le Makoucham.

Perrault aime rendre compte du rituel. Il nomme ceux qui participent au banquet. Il les nomme sans chercher à économiser lexicalement; au contraire, il se répand. Ainsi les invités au banquet sont vus selon leur habileté et leur fonction. Il ne dira pas « chasseurs » mais plutôt « ceux qui tirent le caribou ».

Il y a d'abord ceux qui tirent le caribou, puis les plus jeunes, ceux qui tirent la perdrix et le canard, qui piègent le vison et le castor, et chassent la belette et l'écureuil.

Les femmes ne sont pas des artisans mais « celles qui lacent les raquettes, celles qui font les mocassins ». Quant aux enfants, ils sont ceux « qui attendent du caribou la survivance d'une tribu de chasseurs montagnais ».

Ce principe de textualisation se voit même dans l'intervention d'Alexis Joveneau. Pour une phrase dite par un Montagnais, il y en a trois dites par lui. Notons le caractère oral et répétitif de l'interprétation de Joveneau :

Les vieux arrivaient les premiers. C'est les vieux qui sont invités les premiers à manger. Eux, les vieux, parce qu'ils doivent manger du caribou, ils n'ont plus pour longtemps à profiter sur la terre, du caribou à manger. On les sert les premiers, pis eux quand ils étaient jeunes, ils chassaient le caribou. Ils nourrissaient les jeunes, maintenant, c't'à leur tour d'être nourris par les jeunes.

Le vieux, celui qui est au terme de sa vie. Voilà une formule théâtrale qui a le mérite de précipiter le texte dans la mémoire de cette vie de chasseur. Dès lors le

texte se conjugue au passé. L'imparfait et le passé simple nous conduisent dans les neurones de la mémoire montagnaise. Toute la sagesse de la chasse montagnaise y passe. La connaissance du canot et des rivières, des lacs et des tourbières, la vigueur du chasseur qui sait marcher sans se fatiguer « qui sait lire dans les rêves et sur la neige et sur la mousse ». Et puis le texte parle de la mort du vieux comme d'une continuité d'action. Il utilise l'ellipse, car le texte nous oblige à lire entre les mots, à naviguer dans les espaces de sa structure, à déchiffrer le sens avec lui :

Un jour, il entreprit de vieillir à son tour. Ses membres se sont retournés contre lui, il s'est accroupi, il n'a plus beaucoup parlé. Il a beaucoup rêvé jusqu'à ce qu'il suive son rêve, là où les autres ne peuvent pas l'accompagner.

Un chant indien accompagne cette mort. Le vent aussi. En guise d'oraison funèbre, le texte évoque le père de tous les chasseurs, le Mistapéo. Ce sera le troisième grand ancrage linguistique.

Le Mistapéo, qui est-ce ? Le Mistapéo n'est pas uniquement le père de tous les chasseurs mais encore le « grand homme », « cette âme exceptionnelle du chasseur que seuls les Montagnais reçoivent à leur naissance ». Car le Montagnais qui meurt ne rend pas l'âme, il rend le Mistapéo. La mort renvoie à la vie. Tout se transforme dans l'oeuvre perraldienne. Le chasseur de caribou accomplit « les récits qui tourmentent les tempêtes ». Il lutte dans l'espace. La vie et le bonheur sont un combat dans l'espace. La vie est une grande scène sur laquelle l'homme se mesure à l'obstacle. Chaque mot qui désigne une action précise est chargé d'un savoir puissant. Ainsi *camper* pour un Montagnais n'a pas la même signification que pour un Blanc :

Camper n'est pas seulement le dernier épisode du jour, mais pour celui qui sait tout à propos de la chasse, une précieuse connaissance du soir, de l'eau, du feu et du rêve où passe le caribou.[...] Camper, c'est l'étape, la forme d'une journée, la distance parcourue, mesurée, l'endroit d'un prochain départ. Mais c'est aussi parfois une bonne adresse, un lac Muskuaro pour le caribou, une rivière Oloman pour le porc-épic, une savane pour la perdrix blanche, des sapinages pour la perdrix grise ou une rivière Washicouté pour la truite.

De la même manière, *faire son thé* exige un mode d'emploi qui demande des efforts. Le Montagnais ne se contente pas de faire fondre la neige, il lui faut creuser parfois quatre pieds de glace pour trouver la bonne eau. Le texte perraldien aime bien reconnaître la singularité sémantique. Le mot « dormir », par exemple, prend une tout autre signification pour l'Indien puisque le rêve est si important.

Ainsi donc le film *Attiuk* révèle à sa façon l'univers dramaturgique perraldien : un lieu de lutte, un lieu de duel, un lieu de chasse, cette chasse qui sera omniprésente dans l'oeuvre de Pierre Perrault. Chasse au loup-marin, chasse au marsouin, à l'original, au caribou, au boeuf musqué. Certaines chasses sont plus symboliques que d'autres. Ce qui n'empêche pas la mise à mort. Même la danse est une chasse, nous dit le script d'*Attiuk* :

Toutes les paroles du tambour expriment les cadences infailibles qui sont les battements d'un coeur puissant et secret, et cherchent à les enseigner à un peuple par l'exploit de la danse, qui est une chasse symbolique.

La parole du tambour. La voix supérieure à la lettre.

Lorsque la série *Au pays de Neufve-France* sortira en 1960, Perrault compte cinq années d'intense écriture scriptographique, elles-mêmes précédées par des années d'écriture éditoriale. Il a parcouru beaucoup de chemin. Ses années formatrices sont derrière lui. Ses années créatrices atteignent de hauts sommets.

Pour mieux préparer ce qui va suivre, revoyons brièvement ce qu'il a fait sous l'éclairage particulier d'un point de vue dramaturgique. Récapitulons.

Il y a d'abord eu les feuilles ronéotypées des *Cahiers d'Arlequin* avec son premier balbutiement dramatique : sa pièce *Les pierres en vrac*, puis il y a eu *Le Quartier Latin*, un lieu textuel plus propice, un univers potentiellement dramatique parce que conflictuel. Ne serait-ce que par des échéances, l'heure de tombée. La guillotine journalistique comme dans une tragédie. Ce n'est pas étonnant qu'il s'intéresse tant à l'écriture éditoriale. Image du drame non plus métaphorisée comme dans les textes des *Cahiers d'Arlequin*, mais le drame de la vie quotidienne à ras le sol. *Le Quartier Latin* publie deux fois par semaine. Plus de huit pages chaque fois.

C'est du travail pour un étudiant en droit. Un choix à faire rapidement, une pensée à faire tomber comme une tête. Étrange lieu mimétique et nourricier. Ses lectures sont distillées, elles passent dans le flux éditorial. Déjà, Perrault scénographie son monde. *Le Quartier Latin* constitue cette expérience d'un jeune auteur qui, à coup de phrases pas toujours élégantes, jette les bases de son univers. Il construit dans ses écrits sa cabane en bois rond. Il pointe l'aliénation de la culture maquillée, où les fards viennent d'ailleurs. Ses articles prennent des allures pamphlétaires. Perrault n'est pas l'homme de la nuance. Sa geste anti-institutionnelle se poursuit. Il prend le ton moqueur. Il se moque des esprits tournés vers la France. Il s'attire aussi les foudres des autorités. L'écriture éditoriale, c'est la provocation, l'aparté, le « tu ». La sollicitation directe. Impliquante. Comme une conversation. L'image de la parole. La conversation qui déjà intéresse tant Perrault. La frontalité. Une conversation qui s'établit avec le lecteur. L'éditorial suscite des voix. Il le sait. La tête bouge lorsque les yeux lisent un éditorial. Perrault est déjà un maquisard de la pensée. Il la dynamite partout où elle fait embâcle.

Perrault met à profit son éducation, ses lectures. Il a eu de grands professeurs. Hertel, « Fréchette », même Borduas<sup>434</sup>. Mais cette force se butte à l'institution. Perrault devra quitter.

Pendant ses années de combat journalistique, il a fourbi ses armes. Il rencontrera sa compagne Yolande Simard, avec laquelle il construira son monde de grand dramaturge. Pendant trois ans il vivra dans des milieux aussi différents que Paris, Toronto et la rue Saint-Jacques où il ne restera guère et d'où il partira sans regret en y abandonnant pour toujours sa cravate.

Ici commence l'oeuvre publique de Pierre Perrault : celle de scripteur radiophonique. Une chance inouïe. Voilà qu'il institue en lui cette scène du drame où arrive en toile de fond un Arlequin timide, mais qui veut avoir l'éclairage. Cet Arlequin, c'est la parole. Son habit sera fait d'étoffes du pays. Perrault repense la

---

<sup>434</sup> Paul-Émile Borduas, qui se trouve à être un petit cousin par sa mère, lui a enseigné les arts plastiques.

scène et propose le paysage du pays. Et c'est cela qui fascine<sup>435</sup>. Dès lors, l'écriture perraldienne fait son chemin de Damas. L'écriture doit faire débloquent la parole. Il faut instituer le grand dialogue. Libérer les voix silencieuses des gens de la vie ordinaire. Libérer la voix des paysans, des travailleurs, des ménagères, leur donner le droit à l'écoute. Pierre Perrault est déjà et pour toujours un poète dramatique. Il sait la force de la scène. L'écriture est un moyen. Il l'utilisera bien.

En 1960, Pierre Perrault est devenu l'immense oreille du Québec. Sa créativité est donc à son plus haut degré au moment où s'amorce une nouvelle décennie qui passera à l'histoire sous le nom de Révolution tranquille.

Or, c'est au début de cette décennie qu'il publiera son premier livre qui s'intitule *Portulan* (1961). Le portulan désigne « les cartes marines des premiers navigateurs » ou encore un « livre contenant la description des ports et des côtes »<sup>436</sup>. Le titre de ce recueil de poèmes de Pierre Perrault est très bien choisi, car il constitue une véritable carte de l'âme perraldienne.

---

<sup>435</sup> Yves Lacroix écrit au sujet des séries radiophoniques : « Il a donné *Poèmes et chansons* pendant qu'il recueillait à Baie-Saint-Paul les récits du premier *Au pays de Neufve-France* (1956); pendant qu'il écrivait *Destination inconnue*, il attendait la permission de tourner sa deuxième série *Au pays de Neufve-France* (1960), et pendant un an les textes de *la Violette double doublera* vinrent à Radio-Canada de la Côte Nord du Saint-Laurent, depuis les neiges de la Romaine sur l'Olomanshibou jusqu'aux glaces de l'Île-aux-coudres en face de Baie-Saint-Paul. *Ballades du temps précieux* devaient lui permettre de préparer une émission sur Montréal; cette dernière n'étant pas prête en juillet 1961, il fit rapidement une série courte et bâtarde qu'il intitula *Imagerie sur ma ville* et qu'il remplaça tout de suite par *Paysages de la chanson*: il attendait le feu vert pour un long métrage tourné à l'Île-aux-coudres. » Yves Lacroix, *Poète de la parole, Pierre Perrault*, Montréal, Université de Montréal, 1972, p. 66-67.

<sup>436</sup> *Le Petit Robert*.

## CHAPITRE 11

### LE PORTULAN

Le tout commence par « Fournée ». Poème bien nommé, devrais-je tout de suite écrire. Il y est question d'amour. L'amour gonfle peut-être comme le pain. Et comme une chanson aussi.

Tout ce que je peux te donner  
c'est de te prendre  
dans le lit de la bonne occasion<sup>437</sup>

Ces vers reviennent deux fois. Ils ne sont pas les plus beaux. Ils marquent plutôt un rythme. Rappel peut-être d'*Au bord de la rivière*. Au reste, le lien avec la chanson est présent sous une autre forme. Rappelons-nous Joinville et les chansons à boire. Le poète qu'est Perrault se fait pendant quelque moments chroniqueur dans ce premier poème, et même rhétoricien en pastichant le dicton célèbre « quand le vin est tiré , il faut le boire ». Il écrit :

L'amour est tiré, il faut le boire<sup>438</sup>!

Curieusement, ce jeu de mot qui marque le poème prépare aussi les plus beaux vers :

J'ai des tentations d'éternité  
quand nous sommes ensemble et partout<sup>439</sup>.

Et c'est la migration. Un poème sur le ventre de la terre. Ce qui s'y passe. Ce qu'on peut y deviner. Ce que les oiseaux à des milliers de milles de là peuvent sentir. Un poème de vie. Je ne peux résister à la tentation de le transcrire en entier :

Il se passe des choses capitales  
dans le cloître des racines.

Des choses capitales à propos

---

<sup>437</sup> « Fournée », dans *Portulan*, Montréal, Librairie Beauchemin, 1961, [107p.], p. 7.

<sup>438</sup> *Loc. cit.*

<sup>439</sup> *Loc. cit.*

de l'homme et du soleil.

Je n'oublierai point les oiseaux blancs  
qui devinent dans leur tête pointue,  
à des milliers de milles de distance,  
la venue de quelques herbes marines  
et la survie de quelques racines  
au coeur rouge...

et depuis j'attends  
des nouvelles de la terre<sup>440</sup>.

*Le cloître des racines!* Quelle belle expression sortie tout droit du Moyen Âge dans ce qu'il a de plus beau pour l'esprit. Toute une civilisation est née du cloître. Une civilisation de l'esprit. Car le cloître était ce four d'où sortait le pain de l'esprit. Une chaleur se promène dans les poèmes de *Portulan*. La chaleur âcre de la terre qui jongle, qui va nourrir, la chaleur puissante du four que seul l'amour peut affronter et la chaleur silencieuse du cloître. *Portulan*, c'est plus qu'une carte, c'est un feu qui court donner la nouvelle, le savoir. C'est le feu du savoir. Exaltation des travaux et des jours. Exaltation aussi de la marche épineuse à travers l'orage et le beau temps. Se profile dans cette oeuvre une grande marche à la connaissance comme une « marche à l'amour ». Cette grande marche qu'il continuera toujours trente-quatre ans plus tard dans *L'Oumigmatique ou l'objectif documentaire* quand il écrit :

J'ai une Amérique à rencontrer, une preuve à entendre, une évidence à évider. Que je ramènerai comme un trophée. Comme un témoin de la durée. Comme un présent antérieur. D'avant l'homme. Je fouille les archives de la terre pour essayer de comprendre une vivacité qui précède la divinité. Qui succède à la botanique. Je ramènerai la preuve vivante, dans mes yeux, de l'espace fossile. Je serai le premier témoin de ce dernier vestige de la biologie<sup>441</sup>.

---

<sup>440</sup> « Migrateur », p. 17.

<sup>441</sup> Pierre Perrault, *L'Oumigmatique ou l'objectif documentaire*, Montréal, L'Hexagone, 1995, p. 65-66.

*Portulan*<sup>442</sup> annonce cette démarche ultérieure de Perrault comme elle résume bien sa démarche antérieure. Perrault règle encore ses comptes avec la culture classique. Du reste, il n'en finira jamais de régler ses comptes. Le classique Le Nôtre et les intellectuels nourrissent sa dramaturgie. Ils sont l'obstacle à franchir ou à vaincre. D'ores et déjà, Perrault a pris la route de trappeur d'un René Richard. La voix de pierre de l'église, il l'a assez entendue. Dans « L'autre monde » il cherche autre chose. Cette autre chose, c'est une nature immense. De 1955 à 1961, il a marché le long du fleuve, il a reconnu le pays de Neufve-France, il a suivi le conseil du peintre René Richard.

Je rêve d'un dieu familial  
avec les autres hommes...  
et je voudrais pour cette occasion  
devenir orme de septembre  
lac de forêt noire  
tremble du chemin  
ou bien tout simplement  
pierre des champs<sup>443</sup>!

Dans *Portulan*, Pierre Perrault est jeune de corps, mais vieux de bien des mémoires. De la mémoire populaire, par exemple, celle des chansons d'autrefois. « N'ai point choisi, j'ai pris la plus belle! », écrit-il sans guillemet dans « Regret superflu ». Son expérience de scripteur radiophonique affleure encore à certains moments. La chanson, c'est son Royaume. Il n'est pas sorti non plus de ses expériences de lecture. Son goût pour les formules sibyllines apparaît çà et là dans ses poèmes :

On dirait bien que l'étoile  
cherche un sens à l'homme

---

<sup>442</sup> En 1961, « Pierre Perrault, écrit Jocelyne Tessier, publiait son premier recueil de poèmes, *Portulan*. C'est le premier bilan de son cheminement, un cheminement radiophonique d'abord, qui l'a conduit à la découverte des hommes et de leur parole. Les premières séries d'émissions à la radio, *Au bord de la rivière* (1955-56), *Chant des hommes* (1956-58) et *Poèmes et chansons* (octobre, novembre 1956), lui ont appris le métier de scripteur. Il a fait le tour du monde et des époques en chansons et il a découvert qu'il lui restait un pays à faire écouter : de novembre 1956 à octobre 1957, il s'est occupé des émissions radiophoniques hebdomadaires, *Au pays de Neufve-France*. Il a longé le fleuve et s'est attardé à Baie-Saint-Paul, à l'Île-aux-Coudres; il a écouté la parole des gens de Charlevoix et l'a transmise sur les ondes avant de la transposer dans les poèmes de *Portulan*. » Jocelyne Tessier, *op. cit.*, p. 189-190.

<sup>443</sup> « L'autre monde », dans *Portulan*, p. 17.



et que l'homme n'a pas trouvé  
un sens à l'étoile<sup>444</sup>.

Quoi qu'il en soit, ces influences, ces traces de culture, cette matière non encore digérée n'empêche pas le poème de naître. Le poème fondateur qui annonce la grande fondation à venir. L'humus et le terreau contre l'institution. La pensée critique de Perrault agit ainsi qu'elle fabrique de l'humus sur lequel va pousser l'arbre. L'arbre est l'un des grands paradigmes de son oeuvre. Une figure tutélaire.

Je songeai à parler de l'homme  
avec l'arbre du premier tambour  
avec le premier roseau de la flûte  
avec les mots de la fable et ceux de la chanson<sup>445</sup>

Il parle de l'homme comme jamais on n'en a parlé. Il lui parle en marge de toute institution. Mais ce refus de l'institution est une forme de subversion chez Perrault. Il la refuse, mais il s'en sert. Il s'en sert pour construire l'édifice fabuleux de la parole. Il s'en sert dans la vie de tous les jours, car, s'il faut résumer de l'extérieur son travail en une formule biographique, on dira qu'il a écrit pendant trois ans dans un journal d'université, qu'il a oeuvré pendant deux ans comme avocat, qu'il a travaillé à la pige pendant cinq ans pour la Société Radio-Canada. C'est donc à l'intérieur de l'institution que tout se passe. Car seuls ces lieux pouvaient stimuler son oeuvre, par contraste, par antithèse. Car le monde de Perrault, c'est la subversion de l'institution, c'est-à-dire la transformation du monde par l'intérieur. Son alchimie consiste en la transformation de la culture sérieuse et académique en terreau et en humus où pousse la rose de la parole. Ce qui deviendra sa pierre philosophale. La parole simple, celle rencontrée au hasard d'un chemin, en aval, le long d'un fleuve. La parole vive. Pierre Perrault a pris racine. *Portulan* raconte cette naissance. Il présente la force tellurique qui habite cet homme.

Nous souffrons dans les racines

---

<sup>444</sup> « Fruit défendu », dans *Portulan*, p. 21.

<sup>445</sup> *Loc. cit.*

de tous les arbres  
le grand effort imparfait,

nous souffrons dans le noir  
le grand effort de la terre  
qu'il faut vivre ensemble<sup>446</sup>.

Voilà ce qu'il écrit dans « Arbre généalogique ». Pierre Perrault est attiré par les racines. Il plonge dans la terre comme un autre plongerait dans la mer. Il fouille la vie en cherchant le commencement. Il cherche désespérément le commencement. Il veut refaire le monde. Voilà sa croisade. La croisade d'un chevalier écrivain qui traverse les forêts de conifères et s'égratigne au passage et en égratigne plusieurs aussi. Il ira même parfois jusqu'à se prendre pour Dieu :

J'ai créé à mon image,  
Dieu, pour lui rendre  
la pareille.

Puis j'ai retrouvé les paradis  
où tous les fruits permis  
pendent aux branches du soleil<sup>447</sup>.

Perrault démystifie pour mieux mythifier. Il veut son monde nouveau. Il le veut fort. Il le veut comme un arbre qui pousse en plein soleil. En revanche, il ne veut plus d'une culture religieuse de la faute. Il a « marché dans les traces du septième jour, tous les jours<sup>448</sup> ». Il est au début d'un nouveau monde, celui que lui a révélé sa marche à la René Richard. Son épreuve à lui, ça a été le fleuve jusqu'à Blanc-Sablon. Il s'est nourri d'une nouvelle façon de concevoir le monde d'ici. Pour cela, il fallait qu'il crée Dieu.

J'ai donc créé Dieu :  
qu'il me soit pardonné !  
Ne suis-je pas l'homme de la crainte  
et de quelques chansons pour survivre !  
J'ai donc créé Dieu ! :  
qu'il me soit révélé !...

---

<sup>446</sup> « Arbre généalogique », p. 19.

<sup>447</sup> « Avec un peu de terre », p. 24.

<sup>448</sup> *Loc. cit.*

un certain Dieu...  
 et beaucoup d'événements écoulés  
 dans l'eau de la rivière  
 dont je suis le rivage  
 dont il est l'autre côté<sup>449</sup>.

Il faut donc à Pierre Perrault sa genèse bien à lui. Il se la donne. Mais une genèse n'est jamais de tout repos. On n'efface pas une mémoire aussi facilement. Les matériaux de son *big bang* radiophonique non encore assemblés, à la dérive dans l'espace, servent encore ses desseins.

Le thème de chansons revient dans les titres de poèmes de *Portulan*, comme ce poème intitulé « Aux marches du palais ». Perrault fonde donc une nouvelle vie. Tous les « règnes » dominant dans son corps. Sa poésie doit autant à la mémoire de l'herbe qu'à celle du sang animal.

J'habite ici des royaumes  
 soumis aux saisons des rainettes  
 et je suis roi de mes soumissions  
 aux lois des bêtes et des vents<sup>450</sup>.

Comme le peintre René Richard qui marchait dans le Grand-Nord canadien avec sa boîte à couleurs, Perrault marche avec son magnétophone. Il part au combat comme un chevalier. Saint Georges qui veut terrasser le dragon de la culture classique en barbouillant sa lance de myrtilles et de gracchias. De là, le grand jaillissement de la vie, cette vie née du fracas des conflits. Dès lors, son monde est en marche :

et j'ai goûté au fruit mal défendu  
 de la colère du plus faible<sup>451</sup>.

Il appelle ses frères poètes :

Comment le ciel ne donne-t-il pas  
 aux deux poings de la colère

---

<sup>449</sup> *Op. cit.*, p. 25.

<sup>450</sup> « Lointaine », p. 39.

<sup>451</sup> « À poing fermé », p. 45.

le commandement des capitales  
de la douleur insupportable<sup>452</sup>?

Le poète fait parler son monde. Et cette parole, il ne la donne pas seulement aux hommes *vernaculaires*, mais aussi aux bêtes et aux arbres.

Les aulnes et les trembles  
se penchent aussi sur l'eau  
en grande conversation...<sup>453</sup>

Des voix parlent à travers lui comme ce « J'aime les cimetières où les arbres sont rois »<sup>454</sup>, qui rappelle le « J'aime le son du cor, le soir au fond des bois ». L'arborescence de Perrault est une montée de sève. Sang, eau, vie. L'eau du fleuve, l'eau des sources, vive, sensuelle, érotique :

et ce bruit d'abeilles  
sur tes lèvres joviales  
qui réveille ta gorge gonflée  
à dire les abondances des sources<sup>455</sup>.

Le chevalier cosmographe fait du bruit dans les branches. Son chemin marche. Il mène à la transhumance, avec le débit des eaux d'un fjord.

Je veux faire ma chanson  
du peu de calcaire d'un squelette  
et de beaucoup de géologie...

sentir passer les forêts géantes  
dans les lits du charbon...

entendre l'eau des cavernes  
frémir dans les veines du marbre...

fêter toutes les apparences  
et les fleurs pour leur pesant d'or...

puisque la fleur et puisque les fruits<sup>456</sup>.

---

452 *Loc. cit.*

453 « Arborescence », p. 46.

454 *Op. cit.*, p. 47.

455 « Familier », p. 49.

456 « Sève », p. 51.

Il fonde la vie. La vie est tellement forte dans son texte :

Il ne s'agit pas de décrocher  
la nuit des étoiles :  
elle est de notre parenté  
et de toutes les chansons<sup>457</sup>

De tous les poèmes de *Portulan*, celui qui en constitue le credo, ce sera « Naguère ». Dans ce poème, la parole est représentation. Elle est le lieu qui permet d'enfanter des espaces. La parole est une scène portative. Dans ce poème, Perrault dit l'urgence de donner la parole. Ce poème est le Jean-Baptiste du *Discours sur la parole* qui viendra cinq ans plus tard. Il est celui qui annonce la venue de la parole. Il est celui qui n'est même pas digne de dénouer le cordon de la chaussure. Dans ce poème Perrault annonce son nouveau monde.

Nous avons vécu le meilleur  
entre les mains de ceux-là

de ceux qui ne savaient  
ni la lettre ni le chant

Nos faits les plus hauts  
ne furent pas d'armes claires

Nous avons vécu le plus beau  
entre les bras les plus pauvres

entre les mains les plus rudes  
entre les coeurs les plus simples

Nous avons vécu le plus haut  
entre les doigts qui ne savaient  
ni lire ni écrire<sup>458</sup>

Avec ce poème la parole se lève. L'iconoclaste se réveille dans le fracas. Le mythe d'Adam et Ève refait surface. Le poète évoque la nécessité pour l'oeuvre de libérer le fruit. Il ne faut plus que le fruit soit défendu, semble-t-il nous dire. Il y a dialogisme

---

<sup>457</sup> « Nocturne », p. 57.

<sup>458</sup> « Naguère », p. 58-59.

au sens bakhtinien du terme dans la poésie de Perrault<sup>459</sup>. Le palimpseste de *Portulan* est le péché d'Adam et Ève. L'arbre du Paradis. D'où cette omniprésence de l'arborescence. L'évolution de l'arbre depuis ses racines est comme le principe textuel de ce recueil qui aurait pu s'intituler *L'arbre de vie*. Il y a beaucoup de *Bible* dans les poèmes de Pierre Perrault. La *Genèse*, entre autres, occupe une place centrale. Ne raconte-t-elle pas les commencements ? Perrault cherche à fonder une nouvelle culture. Il lui faut donc se mesurer à une oeuvre digne de lui :

Quelqu'un peut-être viendra  
qui brisera le verbe  
puisque le verbe cache le fruit...

et alors il sera permis  
de mettre le mot homme  
dans nos héritages

et de transiger avec la création<sup>460</sup>.

Pierre Perrault, le chevalier écrivain, qui a laissé au loin les ruines du château de son âme, marche. Sa quête est inlassable. Il cherche l'empremier. Il se sait fort et poète :

les fleurs de nos passages  
ont donné des fruits  
aux branches du pommier<sup>461</sup>

Il veut créer un royaume bien à lui. *Portulan* propose une filiation intertextuelle qui nous fait remonter à la *Genèse* en passant par *Le Roman de la Rose* et *La Chanson de Roland*. L'arbre des origines et le royaume médiéval se lisent sous le texte. Gargouille, château, chapelle, fontaine, royaume ont les vertus d'un espace clos à

---

<sup>459</sup> Mikhaïl Bakhtine écrit dans *Esthétique et théorie du roman* : « L'orientation dialogique du discours est, naturellement, un phénomène propre à tout discours. C'est la fixation naturelle de toute parole vivante. » Il ajoute : « Le dialogue a été étudié seulement comme forme compositionnelle de la structure de la parole. Mais la dialogisation intérieure du discours (tant dans la réplique, que dans l'énoncé monologique) qui pénètre dans toute sa structure, dans toutes ses couches sémantiques et expressives, a presque toujours été ignorée. Or, justement cette dialogisation intérieure du discours est dotée d'une force stylisante énorme. » Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, [489 p.], p. 102.

<sup>460</sup> « Patrimoine », p. 62.

<sup>461</sup> « Lacet », p. 75.

bâtir. Et il y a l'Éden. Car Perrault reconstruit l'Éden à sa façon. Mais, dans son Éden à lui, la parole est reine. C'est sa dame et notre chevalier est très courtois envers elle<sup>462</sup>.

L'automne aussi traverse ce livre. L'automne et les dragons. Celui de la fiction par exemple. Le combat contre la fiction se continue; il prend la forme d'une sirène :

personne n'a rapporté  
l'écaille d'une sirène  
la dent de l'ivoire<sup>463</sup>

Pas étonnant qu'il combatte la fiction avec tant d'acharnement, car l'oeuvre perraldienne est cette tentative désespérée de créer le fruit non défendu. Perrault commet l'acte sacrilège de désirer la saveur du fruit au point de tuer le verbe pour que le fruit ne meure. Tuer le verbe, c'est tuer la fiction qui prend la forme de la sirène ou celle de Dieu. Perrault se débarrasse de la contrainte de ses humanités classiques. Il veut bâtir un pays en créant un autre Livre : celui de la Parole. Une tâche titanesque. Rien de moins. Une entreprise sacrilège d'un bout à l'autre. Il lui faut alors fonder une géographie des commencements. Il lui faut créer un mythe : celui des trois navires. Cartier, le grand navigateur oublié, ridiculisé par la fiction, celle de Rabelais et celle de François I<sup>er</sup>, fait l'affaire. Il faut à Perrault un héros rejeté par l'académie des bien-pensants de l'époque. Il crée Cartier comme Dieu créa Adam. Il fait un socle pour montrer les trois navires :

alors les points cardinaux rassemblés  
alors rassemblés autour de trois navires  
alors encore et toujours les trois navires<sup>464</sup>

Mais dans la Genèse perraldienne, il y a aussi l'hiver et une « chanson pour revivre ». Ce n'est pas facile de créer un monde. Faisons-nous un château pour passer au chaud

<sup>462</sup> Il y a du *fin' amour* dans *Portulan*.

<sup>463</sup> « Épave », p. 77.

<sup>464</sup> « Alors, alors, alors. », p. 91.

des mois difficiles. Le Moyen Âge, c'est le coin chaud de la mémoire de Pierre Perrault. C'est la salle capitulaire où brûle un grand feu dans l'âtre.

dans la tour des peines  
les atours des reines  
et les brames du cerf

sur la nappe le cristal  
l'olifant sur les dalles  
et les cris de guerre<sup>465</sup>

Au soir du septième jour, Perrault dormira auprès de sa belle

[...] avec le verbe nu  
comme une épée de croisade<sup>466</sup>

L'expérience de *Portulan* est somme toute une expérience hypertextuelle fort intéressante. Perrault a accumulé une telle somme de connaissances langagières et de savoirs de survie dans ses voyages, ses lectures et ses scripts que le poème l'habite entièrement. Il a porté les voix de Charlevoix et de la Côte-Nord comme une femme enceinte. Cette parole dont il s'est nourri pendant cinq années de travail acharné, il peut maintenant en distiller le miel. Or, Perrault non seulement a travaillé l'intertexte, il a été soumis au champ gravitationnel de ce dernier. Pour prendre la langue du physicien, je dirai qu'il a été magnétisé par la puissance intertextuelle que tout scripteur radiophonique vit. Car la radio a ceci de particulier qu'elle transforme le texte en voix et le mot en parole. Elle opère radicalement le langage. Elle donne au texte l'ondulation sonore. Le mot devient parole. Perrault dans *Au bord de la rivière* (1955-1956), le *Chant des hommes* (1956-1958), *Poèmes et chansons* (octobre, novembre 1956), *Au pays de Neufve-France* (1956), *Noëls anciens* (25 décembre 1957), *Destination inconnue* (de mars à septembre 1958), *La violette double doublera* (de janvier à décembre 1959), *Chroniques de terre et de mer, première série* (de janvier à juin 1960) a amassé beaucoup de paroles. Il a lu beaucoup de textes. Il a tressé des mots et des paroles. *Portulan* est né de cette grande expérience-là.

---

465 « Chanson pour revivre », p. 97.

466 « Nature morte », p. 101.



Et *Portulan* est à la fois un sommet de créativité et le début d'une fondation. Car tout bout en Perrault à ce moment-là. Celui-ci qui biotextualise depuis « La traverse d'hiver » songe à la Grande Scène, au Nouveau Drame. Il connaît la force du vernaculaire. Il veut aller plus loin dans cette direction. Créer un véritable drame vernaculaire. Une chance inouïe s'offre à lui en même temps qu'il prépare *Portulan*. Il découvre un texte écrit par deux chasseurs. Un texte en langue vernaculaire. Un journal intime. La possibilité de pousser plus loin l'expérience de « La traverse de nuit ». Une nouvelle aventure dramaturgique prometteuse. Depuis le temps qu'il rêve de créer le drame vernaculaire. Il est tout près du but. Il se met au travail. Il intertextualisera ce journal des deux chasseurs. Cela donnera le script de la quatrième émission de ses *Chroniques de Terre et de Mer*<sup>467</sup>. Cela donnera une oeuvre qui constitue un nouveau pas vers le biodrame. Ce texte portera un nom tragique : « La mort des frères Collin ».

---

<sup>467</sup> Première série, 1960.

## CHAPITRE 12

### LA MORT DES FRÈRES COLLIN

Je ne parlerai pas du préambule de ce script, qui constitue une leçon d'histoire sur Louis Jolliet, seigneur de Mingan et cartographe du roi, mort en 1700 de notre ère « dans un pays démesuré par où passent les navires de pêche et de guerre »<sup>468</sup>. Je ne parlerai pas des mystères et des légendes qui « se croisent de l'île à la chasse à l'est jusqu'aux deux îles aux Perroquets à l'ouest »<sup>469</sup>. Je ne dirai pas qu'à l'est du village indien de Mingan viennent s'établir les madelinots de Havre-Saint-Pierre et à l'ouest ceux de Longue-Pointe. Je ne dirai pas que « les vieux de ces pays-là sont intarissables et connaissent les mystères de chaque île, les secrets de chaque caille et tous les naufrages, même à venir... »<sup>470</sup>. Je commencerai plutôt cette scène par une date précise, le 15 août 1936.

[...] c'est la fête des indiens, le passage des traiteurs, la grande fête du départ. Les canots sont prêts, bien rangés sur le sable de la rivière avec les armes, les provisions et quelques feuilles de papier pour écrire les souvenirs.

Willie et Edgar Collin ont plus de 200 milles à parcourir pour rejoindre leur territoire. Ils naviguent la rivière de concert avec le canot des Méthot : Georges et son neveu Médard qui se rendent plus loin au nord. Ils gravissent la rivière. C'est la terrible monotonie des avirons, des perches et des portages... ces milliers de faibles élans qui s'ajoutent et avancent le canot vers l'intérieur, jusqu'au cœur de la chasse.

Parvenu au lac Croche les canots se séparent. Les Méthot continuent plus loin mais donnent rendez-vous aux frères Collin pour le retour de début mars. La chasse commence... la neige les réjouit... la chasse continue... les jours raccourcissent... les soirs allongent, pèsent sur les rêves...<sup>471</sup>

---

468 Pierre Perrault, « La mort des frères Collin », p. 2.

469 *Loc. cit.*

470 *Op. cit.*, p. 3.

471 *Op. cit.*, p. 3-4.

Alors commence le journal, l'un des plus tragiques qu'il m'ait été donné de lire. Disons-le tout de suite : les frères Collin ne reviendront pas vivants de leur chasse. Mais comment mesurer ce tragique ? Pourquoi Pierre Perrault s'y intéresse-t-il ? C'est qu'il y trouve matière à un drame littéraire *vernaculaire*. Un drame dont les dialogues seraient un monologue, celui d'un authentique journal tenu par des chasseurs de Mingan, les frères Collin. Un journal dans lequel est consignée une langue vernaculaire. C'est une chance inouïe pour Perrault, qui vient de passer cinq années à cueillir et à tresser la parole vive des gens du fleuve avec son verbe poétique. Or, il a la chance de tomber sur un journal qui est dépouillé de toutes ces préoccupations stylistiques qui caractérisent un journal intime destiné à être publié. Ici, c'est le langage le plus quotidien, en quelque sorte l'écriture de la nécessité, l'écriture de l'extrême. Le matériau par excellence de la dramaturgie. Et Perrault, je le répète, rêve d'un drame vernaculaire. Aussi se propose-t-il de reprendre le journal en le commentant, en faisant corps avec lui, en le biotextualisant lui aussi comme il l'avait fait avec la parole d'Alexis Tremblay dans « La traverse de nuit ». En établissant une sorte de dialogue entre ce journal et lui.

Hélas ! la redondance, caractéristique d'une écriture vernaculaire qui ne s'intéresse pas à son style, fait que le lecteur en vient à souhaiter qu'il y ait plus d'ellipses. Quoi qu'il en soit, je ne suis pas étonné qu'une lecture dramatique ait été faite de ce script sur la scène de l'École des Beaux-Arts de Montréal, en 1962<sup>472</sup>. Le sujet, on ne peut plus tragique, bénéficie d'une mise en texte fort monstrative. C'est cette mise en texte que je vais tenter de reproduire en pratiquant encore une fois un montage dans le script dans la mesure où ce qui intéresse mon propos est de montrer comment Perrault est sur le point de fonder une nouvelle dramaturgie. J'ai donc pratiqué une véritable chirurgie dans le corps du script de manière à mieux

---

<sup>472</sup> « Pour ce spectacle, écrit François Cormier, Perrault reprenait le texte d'un journal rédigé par deux chasseurs de Longue-Pointe de Mingan, les frères Willie et Edgar Collin, âgés respectivement de 24 et de 19 ans. Daté du 24 décembre 1936 au 26 janvier 1937, le manuscrit raconte l'isolement de deux hommes dans une cabane de trappeur au Lac Cooke, leurs souffrances, leurs angoisses et leur mort. Ils furent retrouvés au mois de mars et leur décès attribué à l'avitaminose. Le journal des frères Collin a été publié dans Louis-Garnier, *Du cométique à l'avion, Les Pères Eudistes sur la Côte Nord (1903-1946)*. / Québec /, P. Larose enr. / p. 85-98. » François Cormier (1985), p. 24.

circonscire mon propos. « La mort des frères Collin » m'apparaît comme un chaînon nécessaire qui mène de la biotextualité à la biodramaturgie.

Les deux grands éléments du script sont, d'une part, le journal, tantôt écrit par Willie Collin, âgé de 24 ans, tantôt par Edgar Collin, âgé de 19 ans, et, d'autre part, le commentaire narratif de Pierre Perrault, qui constitue une véritable mise en scène du journal.

Voyons les grands moments de ce script. Mais observons surtout comment la quête du vernaculaire prend ici une nouvelle dimension et comment Pierre Perrault répond de façon dramaturgique à la question : « Peut-il se dire de grandes choses à l'abri de l'histoire ? » Pour faciliter la lecture, je disposerai en notes didascaliques le prénom des signataires du journal et celui même de l'auteur qui le met en scène en le commentant et en le magnifiant. Car Pierre Perrault agit dans cette oeuvre à la fois comme un coryphée et comme un bonimenteur, d'où un propos qui non seulement solennise le drame mais encore l'explique.

Le journal des frères Collin commence le 24 décembre 1936 alors qu'ils ont atteint leur camp de chasse.

WILLIE

24 décembre 1936 - Nous avons monté au campe d'en haut. Jos et Jean sont arrivés, nous avons pris le réveillon ensemble. On avait un lièvre.

PIERRE

Edgar et Willie avaient sans doute fixé rendez-vous pour Noël à Jos et Jean.

Ils avaient un lièvre à réveillonner pour quatre. C'est moins que beaucoup mais tellement mieux que les « blasphèmes » à la farine ! Les trappeurs au temps de Noël ressentent tous, il va sans dire, la nostalgie des messes de Minuit et du réveillon familial.

WILLIE

25 décembre- Noël. Grosse tempête et gros froid.

## PIERRE

Étendus sur les « beds » en rondin et la paillasse de sapin, quatre hommes dans un campe plus étroit qu'une tanière, il n'y a pas de quoi se réjouir.

## WILLIE

26 décembre- J'ai été voir les pièges du portage. Jos et Jean sont encore avec nous autres.

27 décembre - Temps sombre toute la journée. Jos et Jean sont encore avec nous autres,.

28 décembre - De la neige toute la journée. Jos et Jean encore ici.

29 décembre - Beau temps clair et froid. Jos et Jean partent pour descendre.

30 décembre - Beau temps clair et froid. Travaillons après nos toboggans.

31 décembre - Temps doux et nuageux. Pour finir l'année je me suis coupé sur la jambe.

## PIERRE

Willie a tenu le journal... jusqu'à ce jour. De temps à autre Edgar viendra donner ses impressions. Les jours tombent dans le vide. Seuls repères : le temps qu'il fait . On dirait le livre de bord d'un capitaine du long cours ou le journal de Placide Vigneau, gardien du phare de l'île aux Perroquets.

Et c'est une bien précieuse application chez ces pêcheurs et chasseurs, que ce souci de tenir un journal... avec la fidélité du devoir. Comme s'ils avaient pressenti que leur vie démesurée avait besoin de ce témoignage quotidien.

## WILLIE

1<sup>er</sup> janvier - Bien, voilà arrivé 1937. Mes chers et bons parents, qu'elle soit pour vous tous une année de santé, de bonheur et de chance et qu'elle rapporte gros d'argent pour toute la famille.

Bien chers parents ! Comme aujourd'hui qui se trouve le premier de l'an je suis couché sur le dos. Hier en coupant du bois je me suis coupé sur un pied, ça me fait pas trop mal, mais c'est ennuyant en démon.

S'il faut que j'en ai pour 15 jours dans le campe, je vais rire, je vais toujours essayer de m'engraisser si je ne peux pas faire autre chose.

Mon homme commence à s'ennuyer un peu lui aussi. À venir jusqu'à présent la chasse est pas grosse. Hier soir à une heure et demie nous avons pris un lièvre près de la porte du campe. C'est justement ça notre rôti du jour de l'an.

Bien bonne chance à tous et bon courage jusqu'au 15 mars.

## PIERRE

Départ le 15 août : Retour le 15 mars ! Sept mois de silence, de neige et d'espace ! Un autre lièvre pour songer à la tourtière maternelle. Le coeur se serre... grimpe dans la gorge. On souhaite bon courage aux autres pour le besoin qu'on a soi-même. Il reste une dizaine de semaines à espérer le retour fabuleux, le moment où on pourra refaire les récits, redécorer le silence, agrandir les paroles et broder sur les faits et gestes de l'hiver passé... bien passé.

Du 1<sup>er</sup> janvier au 9 janvier Willie tient quotidiennement son journal. Il y est toujours question du froid, de la neige, mais surtout, dit Perrault, du « pire danger pour les chasseurs, la tempête qui les oblige à rester au camp, les empêche de travailler, leur donne sommeil, leur enlève la faim <sup>473</sup>! » Willie fait mention du Jour des Rois, le 6 janvier, il parle aussi du vent du nord qui est « pas mal froid ». Cette journée-là, il écrira : « Nous avons lavé notre linge. » Mais Willie ne peut toujours pas marcher. Il a faim. Ils ont faim. Ils s'ennuient. Willie évoque le père et la mère qui sont en bas, à Mingan. Et pour ce faire, il dira « tu » à son journal, il lui donne une voix, il lui confie un mandat :

## WILLIE

9 janvier - Vent sud est avec neige toute la journée. Tu lui diras que je m'ennuie beaucoup et que je voudrais bien me voir chez vous. Tu lui diras bonjour à mon père et à ma mère et à tous mes amis d'autrefois ?  
Si vous désirez venir manger un morceau de galette brûlée, vous êtes les bienvenus.

## PIERRE

Déjà un peu de détresse dans la voix mais encore le coeur à rire. Est-ce le mal secret et sournois qui pèse déjà sur l'âme avant que le corps ne s'en aperçoive. Car ces étranges maladies qui fondent comme des vautours sur ces hommes plus durs que des tendons, il semble bien qu'elles viennent de l'âme et qu'ils ont le coeur moins dur que la main.

---

<sup>473</sup> « La mort des frères Collin », p. 8.

Cette pensée de coryphée annonce un changement dans le ton du drame. Car la faim s'installe, la faim deviendra de plus en plus grande, une faim sur laquelle Pierre Perrault va bonimenter.

## PIERRE

Le besoin de viande se fait sentir. Le gibier est rare. Les lièvres clairsemés. Ils n'osent pas courir le caribou... s'il en est. Ils n'en parlent pas. Déjà sans doute le mal les ronge par l'intérieur. Le courage leur manque d'abord.

Edgar prendra la relève du journal. Il se met à écrire. Lui aussi parle de température. Mais il parle aussi d'un mal qui les ronge.

## EDGAR

Mes chers parents, aujourd'hui qui se trouve le 12 janvier 1937, on est bien loin de vous tous. Je viens vous dire, mes chers et bons parents, que depuis quelques jours on est terriblement faibles, de la misère à se traîner. Willie par le mal aux jambes et moi aussi et mal dans l'estomac. Je vous dis que c'est pas drôle là, nous allons essayer de se rendre jusqu'à Jos et Jean. On ne sait voir si on va pouvoir vous voir mes chers parents; bonne chance et bon courage et priez pour nous autres, car il y a seulement que ça qui va nous sauver. Mon Dieu que j'ai donc hâte de nous voir chez nous.

Le ton est non seulement pathétique mais encore dramatique. Ce 12 janvier 1937 la dernière inscription au journal indique : « Signé : Edgar. Je suis bien faible<sup>474</sup>. »

Maintenant le dramaturge Perrault plonge au coeur du drame. Plus que jamais il veut nous faire comprendre que quelque chose d'important se joue devant nous :

## PIERRE

Edgar a deviné les chemins de l'étrange maladie qui s'attaque d'abord à l'espoir puis à l'estomac et aux jambes. Il prend la plume. Il sent le besoin de faire le joint... de mesurer la distance. Déjà il recule devant l'effort. Il n'a pas mesuré ses

---

<sup>474</sup> *Op. cit.*, p. 10.

forces il a mesuré son courage. Et du même coup peut-être Willie a reconnu la détresse où ils se trouvaient.

Le 13 janvier, Willie reprend la plume. Il est faible et ses mots nous déchirent, surtout les derniers mots :

WILLIE

Mes chers bons parents, avant de venir trop faible pour écrire, je vais vous dire: la date qui ne sera pas rentrée dans le livre ça sera que nous pouvons plus se traîner, ni un ni l'autre, avant de perdre connaissance.

J'en écrirai encore quelques lignes. Mon Dieu, on est donc misérable, être si loin de ses parents sans avoir des nouvelles de vous autres et vous de nous autres.

Une vie d'esclave, une vie cachée ! Mais que voulez-vous qu'on fasse, notre âme est entre les mains de Dieu.

PIERRE

Les jours passent. La conscience du mal agrandit leur blessure. Une extrême lucidité les envahit. Ils connaissent leur force. Ils connaissent la misère. Ils connaissent la lutte contre les éléments. En ce jour ils rencontrent la détresse de ne plus pouvoir combattre. Ils sont prisonniers d'eux-mêmes dans un camp de bois rond à peine assez large pour allonger leurs membres. Le poêle dévore le bois... le silence creuse leur ennui... leur regard se tourne vers l'intérieur... et il neige, comme autant de fossiles comme autant d'étoiles. C'est la nuit partout pour y dormir.

Edgar reprend la plume à son tour. Edgar a 19 ans, c'est le plus jeune des deux frères, il écrit : « Comment pourrais-je faire chers parents, pour vous dire qu'on est bien malade, Willie et moi. Peut-être qu'un petit oiseau emporterait une lettre dans son bec et vous la donnerait. Ah! si on pouvait avoir du monde pour aller vous avertir. Peut-être qu'un aéroplane<sup>475</sup>. » Mais il n'y a pas d'aéroplane, ni, du reste, de chevaux, ni de chiens ou de cométique<sup>476</sup>. Edgar pressent la mort, cette journée-là. Les souffrances endurées sont un purgatoire pour lui. Et il demande à ses parents de prier pour eux, tout en sachant qu'il n'y aura personne pour aller porter cette

<sup>475</sup> *Op. cit.*, p. 12. Dans le script Perrault propose une chanson de rossignol. Il écrit sur le manuscrit du script : Chanson de rossignol. Messenger. Triste.

<sup>476</sup> Traîneau à chiens.



parole. C'est cela qui est puissamment dramatique. Jamais on aura rendu un plus bel hommage à la parole. Car la parole d'Edgar et de Willie Collin défie leur propre mort.

Ému, avec sa plus belle voix de coryphée, Pierre Perrault soulève alors le drame :

L'oiseau des chansons, le rossignol des légendes viendra-t-il, le geai bleu, la pie grise viendra-t-il, viendra-t-elle ? Ou seulement le corbeau noir qui arrive du grand Nord et passe l'hiver autour des chasseurs pour nettoyer les os des carcasses <sup>477</sup>?

La même journée, Willie, l'aîné, promet que si jamais Dieu leur redonne la santé, ils ne toucheront plus à une goutte de boisson. « Si nous pouvions seulement marcher un pour secourir l'autre. Mais nous ne pouvons s'aider ni l'un ni l'autre », écrit-il<sup>478</sup>.

Edgar et Willie Collin sont pieux. Ils invoquent Dieu, ils invoquent la Vierge, ils invoquent sainte Anne. Ils promettent de faire chanter des messes. Leur foi de charbonnier inspire à Pierre Perrault un élan dramaturgique. Et l'on croirait un Pirandello qui monterait dire sur la scène :

#### PIERRE

Ils tentent le destin avec les promesses de leur croyance. Ils habitent la saison des désespérances. La saison privée du passage des oiseaux qui tourment autour de la terre sans y toucher. Aucun objet ne les retient où ils se trouvent, aucune tendresse. Ils n'invoquent ni le fusil, ni le canot, ni l'amour. Ils sont plus seuls que l'orphelin. La neige ne bouge pas. Aucune approche. Aucune rencontre. Même les bêtes ont quitté leurs rêves. La grande étoile du silence monte dans leurs jambes comme une sève inconnue... et ils invoquent les secours du grand mystère qui les environne et dont ils connaissent les secrètes entrées. Et ils goûtent leur vie mot à mot<sup>479</sup>.

Ce même 14 janvier, il reste assez d'humour à Willie Collin pour écrire : « À venir, jusqu'à cette date, toute notre chasse est en grand'messe. Je vous dis qu'on est

---

<sup>477</sup> *Op. cit.*, p. 13.

<sup>478</sup> *Op. cit.*, p. 14-15.

<sup>479</sup> *Op. cit.*, p. 15.

misérables, mes chers parents. » Pierre Perrault, poète dramatique, coryphée et bonimenteur saute sur l'occasion pour commenter le propos de Willie, mais plus encore pour fraterniser avec les personnages du drame. Ici, maintenant, Pierre Perrault parlera par la bouche de Willie. Et c'est tout simplement émouvant :

## PIERRE

Le commerce des pelleteries ! Un manteau de loutre, une peau de vison, la fourrure du pékan, du castor et de la belette...!  
Toute une saison de chasse et de peine dans le tronc de l'angoisse. Il ne s'agit plus de prier mais de jouer le tout pour le tout. C'est l'énergie du désespoir. Trop de neige et trop de silence à parcourir pour l'espérance. Willie regarde Edgar ! Edgar regarde Willie ! et c'est à ne pas y croire. On ne saurait dire ! La chance n'est pas la grâce. Les mots ne connaissent pas la douleur. Écoutez-moi. Je veux vous dire moi Willie que la vie exagère... je veux dire l'absurde,... je veux dire comment on meurt de misère... je veux le dire et je ne peux pas<sup>480</sup>.

## WILLIE

15 janvier - Votre fils qui a été bien éprouvé pendant sa vie, qui a la force encore d'écrire ces quelques lignes. Oui, je sais, oh! mon très cher père et ma très chère mère qui nous attendent peut-être de jour en jour, qui pleurent peut-être mais sachez que vos deux fils loin de vous sont morts de misère.

Le 16 janvier, Edgar écrit : « Aujourd'hui nous avons fait quelque chose pour boire. Nous avons fait tremper un peu de sapin dans de l'eau, cela nous protège un peu l'estomac<sup>481</sup>. » Le 17 janvier, il note : « Nous dépérissons de jour en jour. Oui mon cher père et ma chère mère, on sait bien qu'il faut mourir un jour. Que ce soit partout où ce qu'on sera, mais c'est encore mieux quand on est avec tous ses bons parents et qu'on peut se convertir à notre Révérend Père<sup>482</sup>. » Quant à Willie, il a tout juste la force d'inscrire : « J'écrirai encore un bout demain, moi, je me sens pas capable ce soir<sup>483</sup>. »

---

480 *Op. cit.*, p. 16.

481 *Op. cit.*, p. 17-18.

482 *Op. cit.*, p. 18-19

483 *Op. cit.*, p. 19.

## EDGAR

18 janvier - Temps un peu doux, un peu de neige. Pas encore personne à notre secours.

Très cher père et mère, que c'est donc triste de nous voir tous deux, surtout mon frère Willie, il est presque mort, il y a 2 jours qu'il n'a pas mis une bouchée dans son corps, il me dit tout le temps qu'il n'a pas faim.

Pas une plainte de son corps.

Hier soir, il n'a pas été capable de vous écrire. Moi, pas tout à fait si faible que lui, je puis encore me remuer les doigts.

Mon Seigneur et mon Dieu donnez-nous la santé pour qu'on puisse aller voir nos bons parents. Peut-être qu'il y a longtemps qu'ils nous attendent de jour en jour.

Viennent encore des invocations à Dieu, à la Vierge et à sainte Anne. Puis il nomme leur misère. Voilà deux hommes affamés, qui n'ont même plus la force de se lever, qui crèvent de faim et de froid dans une cabane, à 200 milles au nord de Mingan. Voilà deux frères qui consignent dans leur journal leur mort lente et irrémédiable. Voilà Edgar, presque encore un enfant, qui écrit avec la générosité du coeur :

Mon très cher père et ma très chère mère, pour avoir un bon souvenir de vos deux fils, vous garderez ce petit livre, car c'est un des meilleurs souvenirs qu'on puisse vous laisser : « La misère et la mort de vos deux fils »<sup>484</sup>.

Le 19 janvier, Willie reprend le journal, là où son frère l'avait laissé. Il écrit entre autres :

Je n'ai pu écrire hier, j'étais trop faible; je ne peux plus manger du tout. Edgar très courageux, mange un peu, cela lui donne la force de me tourner dans mon lit. Parce que je n'ai presque plus de mouvements, j'ai le corps tout en douleur comme paralysé.

Soyez sans crainte chers parents et amis, si je meurs Sainte Anne, elle me montrera le chemin, et bien bonsoir chers parents et amis, c'est peut-être la dernière fois que je vous parle. Adieu je ne vous oublierai pas au Ciel. Signé : Willie 24 ans<sup>485</sup>.

---

<sup>484</sup> *Op. cit.*, p. 21.

<sup>485</sup> *Op. cit.*, p. 21-22.

## PIERRE

Il a déjà tout abandonné, ses sentiers de chasse, ses espoirs de retour, ses 24 ans, ses mouvements, les quelques rêves qui lui restaient entre les misères...

Il n'a pas abandonné la mémoire, il espère garder la mémoire pour se souvenir de ses parents, pour se souvenir du triste temps passé il n'a pas rendu sa mémoire, et on voudrait la retenir aussi autour de lui et sentir qu'elle part quand il sera parti...<sup>486</sup>

Le 19 janvier sera encore une journée de passée sans personne à leur secours. Encore une fois, Edgar consignera les faits et gestes dans leur journal. Il se sent obligé d'avertir ses autres frères Gérard, John et Bébé de ne pas faire comme Willie et lui parce que c'est la misère qui les attend et l'inquiétude pour leurs chers parents. Ce soir-là, il signera, après avoir adressé ses bons voeux à ses parents et amis et après avoir imploré la bonne sainte Anne de venir le recevoir à la porte du paradis : « Votre fils Edgar, 19 ans et 3 mois. »

## PIERRE

Une grande évidence se creuse un chemin dans leurs pensées !  
 La mort n'est longtemps qu'une hypothèse jusqu'au jour où la lumière devient l'ombre et l'ombre la clarté.  
 Les objets se vident de leur contenu.  
 La forêt n'est plus qu'un creux dans leur pensée.  
 La chaleur une vieille habitude. Et l'écriture une trace qu'on laisse dans une neige qu'on n'a jamais parcourue.  
 Le spectacle se tourne vers l'intérieur.  
 La tendresse revient à la surface des mots.  
 La prière devient plus facile, plus douce. Et la douleur d'eux-mêmes moins tragique : tout simplement un autre mauvais moment à passer. Ils savent désormais que cette maladie ne peut plus durer outre mesure...<sup>487</sup>

Voilà un bel exemple du Perrault dramaturge, du Perrault qui allie toutes les ressources de son savoir littéraire pour les mettre au service du vernaculaire. En le lisant j'avais l'impression de voir Perrault apparaître à nouveau sur la scène.

---

<sup>486</sup> *Op. cit.*, p. 22.

<sup>487</sup> *Op. cit.*, p. 25.

Le 21 janvier, Edgar Collin raconte que Willie n'a pas mangé depuis quatre jours. Le 21, nous apprenons que le plus jeune des frères Collin a pu se traîner dehors de peine et de misère « pour aller chercher un petit fagot de bois pour la nuit ». Le 22, Edgar écrit : « Encore pareille, pas de changement<sup>488</sup>. »

## EDGAR

23 janvier - Nous sommes beaucoup pires mes chers parents, on ne peut pas manger. Moi, je ne fais que restituer depuis ce matin.

Je n'ai pas été capable de sortir dehors pour aller chercher du bois pour la nuit.

Il nous reste seulement qu'un moule à renard et un moule à loutre à brûler.

## PIERRE

La forêt s'éloigne. Ils ont brûlé les derniers ponts sous leur pas. Les bancs peut-être, les pièces du plancher, les lits, les fûts pour tendre les peaux. Il ne reste que le camp lui-même que déjà ils ont raboté par l'intérieur.

C'est leur propre coeur qui brûle leur vie. Le temps d'un feu... le feu de quelques sens et d'un peu de sang... Un coeur qui brûle ne met pas le feu à la forêt, il ne fait pas fondre la neige. C'est une lumière d'étoile qui s'éteint à des années-lumière de nos soucis. La mort n'entre pas dans le jardin. Elle n'est qu'un feu qui s'éteint après avoir brûlé la maison par l'intérieur. Un soleil qui ne réchauffe plus.

Quel grand moment dramaturgique. Il y a dans le script « La mort des frères Collin » plusieurs perles didascaliques. Un dramaturge, pour moi, est l'écrivain qui sait bien parler de la mort. C'est l'homme de lettres qui dialogue avec les extrêmes. Dans l'oeuvre perraldienne, il y a ces seuils que l'on questionne. Le *physique* interpelle le *métaphysique*. Et j'ai le goût de dire que cette cabane où se meurent les frères Collin est devenue le *lieu scénique* par excellence, c'est-à-dire un lieu qui « apparaît comme le coeur battant d'un immense organisme, s'efforçant vers un idéal

---

<sup>488</sup> *Op. cit.*, p. 27.

métaphysique auquel le théâtre tend toujours sans arriver à le réaliser jamais »<sup>489</sup>.  
J'entends le coeur d'Edgar battre.

Le 24 janvier, Edgar raconte qu'il est presque trop faible pour écrire, il ne peut voir que d'un seul oeil. Le 25, il ne sait pas si son frère Willie va passer la nuit : « Mon Dieu, mon Dieu, il a de la misère à respirer. Il ne peut pas rester tranquille. Il me demande tout le temps pour aller le retourner soit sur un bord ou sur l'autre<sup>490</sup>. »

#### EDGAR

26 janvier - Mes très chers parents et amis. C'est Edgar qui est tristement peiné de venir vous apprendre que la Bonne Sainte Vierge du Ciel est venu chercher mon très cher frère Willie cette nuit, environ onze heures et demie.

Mon Dieu, je ne sais plus où me mettre la tête, je ne puis pas dormir des nuits, manger une fois par trois jours... et je ne peux plus presque couper du bois, j'ai de la misère à lever la hache, tout ce qu'on avait de petits morceaux de bois dans le camp est brûlé.

Mon Dieu, mon Dieu, mes très chers et bons parents. Peut-être que dans quelques jours que la Bonne Sainte Vierge aura venu me chercher moi aussi, mais soyez sans crainte mes chers et bons parents, la Bonne Sainte Vierge sera là pour nous conduire, car nous avons enduré trop de misère pour pas être sauvés.

Mes chers et bons parents et amis, je vais vous laisser un bonsoir à tous, car je ne vois presque plus et la date qui ne sera pas rentrée dans ce petit calepin, la Bonne Sainte Anne aura venu me chercher.

Je dis mon chapelet. Je pleure, je soupire et je tremble de froid... Edgar<sup>491</sup>.

#### PIERRE

Edgar abandonne la parole. Combien de jours attendra-t-il l'étoile. Combien de jours encore il écouter le bruit de pas dans la neige qui bourdonne dans sa tête...

Ou bien le froid est-il venu à bout de ses résistances quelques heures après qu'il eût écrit... je tremble de froid.

La mort certes commence à s'étoiler en lui avec une rare perfection de silence et de solitude et de neige.

<sup>489</sup> Étienne Souriau, *op. cit.*, p. 15.

<sup>490</sup> « La mort des frères Collin », p. 30.

<sup>491</sup> *Op. cit.*, p. 30-31.

Le petit camp garde l'enveloppe de leur jeune et belle mémoire sous une enveloppe de neige douce qui efface les derniers portages, les dernières traces. Peut-être bien qu'à quelque distance du camp, un vison, une loutre ou un castor est enveloppé de la même mort et de la même neige<sup>492</sup>.

La finale du script est celle d'un grand conteur. Car l'auditeur a besoin de savoir comment les parents apprendront la nouvelle de la mort de leurs fils. Après tout, ce journal n'a pas été inventé. Pierre Perrault se doit donc non seulement de donner ses sources mais de raconter toute l'histoire. Et Perrault le fera avec économie et intelligence. Ce sont Georges et Médard Méthot, qui devaient faire le retour avec les frères Collin, qui les trouveront. Pierre Perrault a alors cette formule admirable : « Les Méthot après cinq jours de marche arrivent au camp des Collin... Il n'y a personne. Pas de feu, ni traces ! Un beau silence de neige épaisse... à peine une trace de camp sous des mondes blancs. Ils sondent la porte pour voir... elle est close par l'intérieur... Ils regardent par le carreau, ils dorment... »

Euphémisme ! Mot de grand dramaturge ! Voici du reste la fin de cette histoire telle que racontée par Pierre Perrault :

Les Méthot se regardent ! Vont-ils rompre leur silence, basculer leur sommeil ? Ils ne savent pas ce qui est advenu... peut-être un crime... peut-être la peste... ! Ils décident plutôt d'apporter la nouvelle brute à la mer, au village.

[...]

Ils devront d'abord répondre aux exclamations de joie ! Puis renverser le paysage... Ils devront rire, sourire, tout en gardant au fond des yeux l'image de neige et de sapin où dort un camp de bois rond... et où rêvent d'étoiles deux garçons du même village. Ils devront rire puis défaire le rire en quelques mots, sourire puis briser leur propre image heureuse pour rendre compte...

[...] le 21 mars, le dimanche des Rameaux un avion guidé par George Méthot... retrouvait le lac et la cabane et le même silence encore enveloppé de neige.

Les raquettes ont brisé la perfection du paysage. Il y avait le pilote, le docteur Binet, le guide et aussi Joseph Collin le père des malheureux... Ils approchent de la cabane... environnée par

---

<sup>492</sup> *Op. cit.*, p. 31-32.

les bras du vent... ils enfoncent la porte... et ils trouvent leur dénuement.

Willie sur les restes d'un lit, enveloppé d'une toile de tente ! Edgar l'a gardé avec lui... tellement il n'était pas d'un monde différent.. tellement un dernier soupir ne changeait que peu de choses entre eux. Edgar lui dort sur la terre. Il a brûlé son lit... et il brûlait son refuge par l'intérieur. Les murs sont équarris... On trouve deux montres, quelques photos, de la farine et du lard en quantité

Ils ne sont donc pas mort de faim. Le médecin déclare que les décès sont dus à l'« avitaminose », c'est-à-dire à l'usage prolongé de nourriture sans vitamine... Le scorbut des anciens voyageurs est une forme d'avitaminose. Peut-être ne savaient-ils pas par inexpérience que leur seule chance de salut résidait dans la chasse, qu'ils auraient dû partir vers le caribou, attaquer... Mais la maladie sournoise leur enlève d'abord le courage et le goût des hasards.

Ils sont morts de la chasse et de la neige et ils en ont rendu témoignage<sup>493</sup>.

Pierre Perrault se souviendra trente ans plus tard de la mort des frères Collin dans *L'appel du nord*:

Une autre histoire qu'il faut vous raconter, une immense histoire de froid, c'est celle des frères Collin, une histoire qui s'est passée autour des années 1930, à l'époque de la crise. Cette histoire a d'ailleurs été publiée. Deux jeunes chasseurs de 18 ou 20 ans, de Rivière-Saint-Jean, je crois (tout près de Havre-Saint-Pierre), n'avaient pas de travail. C'était la crise. Ils décident d'aller chasser en plein hiver. Leur journal raconte qu'ils sont partis avec deux compagnons qui, eux, sont allés un peu plus loin. Ils se sont donné rendez-vous à Noël. Quand ils se retrouvent tous les quatre, ils n'ont qu'un lièvre à se partager et les copains repartent. Un des deux frères se donne accidentellement un coup de hache sur la jambe, ce qui l'empêche de marcher. Il ne peut pas aller chasser, son frère le plus jeune ne s'éloigne pas. Il a peur tout seul. Ils n'ont que des conserves, ils se nourrissent mal et finissent par tomber malades. Ils ne savent pas ce qu'ils ont et ils racontent leur maladie.

Puis, tout comme les explorateurs, ils arrivent tous les deux à la limite de leurs forces, ils ne sont plus capables d'aller chercher le bois dehors. Pour se chauffer, ils équarissent leur camp en bois rond de l'intérieur. C'est tout ce qu'ils sont capables de faire et ils brûlent leur demeure. Jusqu'à la dernière extrémité,

---

<sup>493</sup> *Op. cit.*, p. 32-34.



ils utilisent le peu de ressources qu'ils ont pour se garder au chaud. Le blessé meurt le premier et l'autre écrit encore pendant deux jours avant de mourir. On les retrouve au printemps. Le texte est très beau. Dire qu'en 1930, tout près de nous, ces deux jeunes de la région de Havre-Saint-Pierre meurent d'avitaminose, du scorbut...C'est un peu incroyable<sup>494</sup>.

Certes les dates ont changé et la provenance des frères Collin aussi, mais qu'importe ! Quelle histoire ! Quel drame ! Un drame à trois voix écrit par deux chasseurs et un dramaturge. Mais « La mort des frères Collin » reste une esquisse. Ce texte vaut surtout par la qualité de spontanéité du journal des deux frères et par la profondeur du commentaire perraldien. Pierre Perrault est encore très présent dans ce texte. Il est très visible. Pour créer le biodrame, il lui faudra devenir invisible. Le bonimenteur qui est en lui devra accepter de disparaître dans les sutures de son montage. C'est ce qu'il fera. Car, au moment même où il est lu sur la scène des Beaux-Arts, Perrault a les pieds dans l'eau des battures de l'île aux Coudres. Il travaille pour la suite du monde. Il concocte une nouvelle dramaturgie. Une fondation. « Je cherche autre chose. Ne me permettra-t-on pas de préférer la fleur à sa représentation<sup>495</sup>, écrira-t-il plus tard. »

Voilà, il a trouvé son monde. Il est à l'aube d'un jour nouveau. La parole vive qu'il a rencontrée près du Ruisseau Michel et sur les bourdillons de la traverse d'hiver, il est maintenant prêt à la laisser aller toute seule. Cinq ans après *La traverse d'hiver à l'île aux Coudres*, Perrault est prêt à faire vivre Alexis. Il va réaliser le biodrame *Pour la suite du monde*.

On ne dira jamais assez comment sa grande marche intertextuelle des années 50 a contribué à l'apport fondamentalement neuf sur le plan littéraire que représentera le Cycle de l'île aux Coudres dans les années 60. Perrault a fait ses armes avec le magnétophone. En 1962, Pierre Perrault, l'homme qui a le plus écouté le Québec, s'associe avec l'homme qui a l'oeil le plus *interminable* : Michel Brault. À eux deux,

---

<sup>494</sup> Pierre Perrault, *L'appel du nord*, Émission 11, p. 62-63.

<sup>495</sup> Une autre façon de dire : « Je préfère la neige à l'écriture ».

ils font franchir au cinéma une frontière capitale qui est celle du cinéma vécu. Ce faisant, Perrault fonde le biodrame.

**TROISIÈME PARTIE**

**UNE NOUVELLE  
DRAMATURGIE**

**« Les années fondatrices »  
(1962-1996)**

**CHAPITRE 1 : Le biodrame**

**CHAPITRE 2 : Le monde perraldien**

**CHAPITRE 3 : Le texte fondateur**

**CHAPITRE 4 : Biodrames**

**CHAPITRE 5 : L'éloge de l'échec**

**CHAPITRE 6 : Le goût de la farine**

**CHAPITRE 7 : Le mur du jeudi**

**CHAPITRE 8 : L'inconnu du connu**

**CHAPITRE 9 : Duel**

## Chapitre 1

### LE BIODRAME

Et voilà qu'arrive l'idée nouvelle ! Perrault qui fréquente l'île aux Coudres depuis une dizaine d'années<sup>496</sup>, Perrault qui connaît Alexis Tremblay avec lequel il a fait plusieurs enregistrements radiophoniques<sup>497</sup> et a tourné *La traverse d'hiver*, Alexis qu'il a si souvent écouté et qu'il considère comme un père, Perrault donc propose à Pierre Rolland de Radio-Canada une dramatique sans comédien.

C'est à cette époque, un jour, ou plutôt une nuit, [à l'île aux Coudres] qu'il m'est venu à l'idée ce qui est devenu *Pour la suite du monde*. J'ai réveillé Yolande dans la petite chambre de l'hôtel du Capitaine pour lui raconter mon projet qui était bien de sortir du rêve. Et j'ai proposé timidement pour justifier l'aventure à Roger Rolland de Radio-Canada un téléthéâtre sans comédiens<sup>498</sup>.

Un téléthéâtre sans comédiens, voilà l'idée géniale ! Personne n'y avait pensé avant lui. Oh, bien sûr, la caméra de cinéma s'était promené parmi les gens. Gilles Groulx et Michel Brault avaient réalisé *Les Raquetteurs* (1958) dans lequel ils enregistraient les faits et gestes de membres de clubs de raquetteurs réunis en congrès à Sherbrooke; Marcel Carrière, Claude Fournier, Claude Jutra et Michel Brault encore avaient fait *La lutte* (1961), poème direct sur la réaction des spectateurs face à un spectacle de catch, Gilles Groulx avait donné *Golden Gloves* (1961), où Ronald Jones, le personnage principal, nous présente sa famille, et tous ces films étaient en

---

<sup>496</sup> Il a rencontré pour la première fois Alexis Tremblay en 1950.

<sup>497</sup> François Baby raconte dans son article intitulé « Pierre Perrault et la civilisation orale traditionnelle » : « J'ai encore à l'esprit cette extraordinaire émission spéciale de " Noël à l'île aux Coudres " de 1961 où Perrault avait rassemblé les grands conteurs de l'île — qu'on allait d'ailleurs retrouver plus tard dans ses films — pour conter Noël. Joachim Harvey, Marie Tremblay, Grand-Louis Harvey, Alexis Tremblay. » François Baby, « Pierre Perrault et la civilisation orale traditionnelle », dans *Dialogue, Cinéma canadien et québécois, Canadian and Quebec cinema*, dir. Pierre Véronneau, Michael Dorland et Seth Feldman, Montréal, Cinémathèque québécoise/Mediatexte Publications, 1987, [330 p.], p. 131.

<sup>498</sup> *Entrevue*, p. 74.

quelque sorte les incunables du cinéma direct<sup>499</sup> québécois, mais aucun d'entre eux ne proposaient le biodrame, c'est-à-dire le montage dramatique des images de la parole vécue par des gens qui ne sont pas comédiens.

En 1961, au moment du projet pour le film *Pour la suite du monde*, Perrault a des milliers de pages de scripts d'écrites et des milliers d'heures d'écoute de bandes magnétophoniques. Il sait ce que la voix a de particulier. Il connaît la force de la parole vive, c'est-à-dire celle où les consonnes se transforment, parfois, sous le fouet de la langue, donnant des mots où des « je suis » deviennent des « chu », où des « a » deviennent des « en » comme dans « chus-t-ennimé! » pour dire « je suis animé », où les « x » deviennent des « s », où les « g » deviennent des « d » comme dans *sudjestion*, bref, où la paronymie<sup>500</sup> règne en maîtresse dans un monde langagier fluctuant. La parole vive, cette parole portée par le souffle, ce vent du mot-parlé<sup>501</sup>. Il y a toute une théâtralité de l'oralité, car la parole, contrairement au mot-écrit, jouit d'une scénographie langagière où le souffle, le ton, le timbre viennent rehausser l'idée exprimée. La hauteur de la voix et, conséquemment, la possibilité de chute et d'assomption donnent un relief à la langue. La théâtralité de la parole est plus monstrative que celle du mot-écrit. Dans la parole vive, il y a donc, à tout moment, une possibilité de chute ou d'assomption. En fait, pour prendre une image, je dirais que la parole est davantage multidimensionnelle que le mot. Perrault aime l'espace dramatique de la parole, ce lieu où l'hésitation, le défaut, la précipitation, le relâchement, la spontanéité ajoutent à la grande comédie du sens. Il a développé le goût d'entendre le *spontané*, l'*impulsif*, le *fougueux*, l'*emporté*, l'*émotif*. « Faire un téléthéâtre sans comédien », disait-il :

---

499 Gilles Marsolais a bien défini le cinéma direct : « [...] il désigne un cinéma qui capte en direct (" sur le terrain " — hors du studio) la parole et le geste au moyen d'un matériel (caméra et magnétophone) synchrone, léger et facilement maniable, c'est-à-dire un cinéma qui établit un contact " direct " avec l'homme, qui tente de " coller au réel " le mieux possible (compte tenu de tout ce que cette entreprise suppose de médiation). » *L'Aventure du cinéma direct*, Paris, Éditions Seghers, « Collection Cinéma club », 1974, [500 p.], p. 22.

500 « [...] les paronymes se rejoignent et même se confondent ». Michèle Gabay (dir.), *Guide d'expression orale*, Paris, Larousse, « Collection Références Larousse », 1991, [401 p.], p. 92.

501 Pour les besoins de ma démonstration, j'utiliserai l'expression « mot-parlé » liée par un trait d'union comme synonyme de « parole », de manière à mieux la distinguer de l'expression « mot-écrit » utilisé comme synonyme de « mot ».

J'en parlais autour de moi. Paul Blouin qui avait fait la première mise en scène de ma petite pièce *Au Coeur de la Rose* s'y intéressait. Mais il cherchait à m'entraîner du côté du théâtre. Roger Rolland qui avait apprécié mes premiers films négociait avec l'O.N.F. et me suggérait de travailler avec Michel Brault. Mon projet était de cinéma. Mon désir, c'était la parole d'Alexis inspirée par l'épopée du marsouin. J'ai choisi la bonne direction non sans hésitation, nous étions l'un et l'autre en face de l'inconnu. Nous arrivions chacun avec nos démons<sup>502</sup>.

En fait, Perrault devait mettre en pratique dans *Pour la suite du monde* la pensée qu'il exprimait, dès l'hiver 1958, dans le premier script de la série radiophonique *Destination inconnue* :

Je veux retrouver les yeux de l'enfance  
de toute la terre  
les yeux qui ont tout aperçu et tout deviné<sup>503</sup>

Car pour Perrault :

Tout est à redire  
Et ton langage ne t'appartient pas  
mais il est la voix des images innombrables  
qui entrelacent nos vies  
et nous n'avons d'autre message  
que le reflet de ce débordement<sup>504</sup>

Une quête intertextuelle, en somme. Un grand tressage. L'expérience combinée des scripts radiophoniques, télévisuels et cinématographiques le conduit vers un désir ultime : celui de créer un téléthéâtre sans comédiens.

La parole n'est pas qu'évocation. Elle peut être provocation. Quand j'interrogeais Alexis il me répondait. Si je le mettais en doute il s'enflammait ce qui était déjà plus et mieux. Je cherchais l'inspiration. Alexis voulait faire sa preuve. La provocation l'inspirait, le redoublait, l'enlumina. Puis, un jour, je me suis rendu compte qu'en posant la même question à Alexis et

---

<sup>502</sup> *Entrevue*, p. 74-75.

<sup>503</sup> *Destination inconnue*, premier script, mars 1958, p. 3.

<sup>504</sup> *Op. cit.*, p. 5.

Léopold au lieu d'obtenir deux réponses j'étais en présence d'un dialogue<sup>505</sup>.

Perrault la posera cette question.

En 1962, au moment du tournage de *Pour la suite du monde*, Pierre Perrault est prêt pour le grand tressage. Il a pratiqué l'évocation et le dialogue, il a déjà biotextualisé, c'est-à-dire tressé intimement la parole vive des gens ordinaires avec ses propres scripts, il lui reste à tenter le biodrame : un drame sans comédien. Un drame avec des personnages qui jouent leur propre rôle<sup>506</sup>. Un drame où le cinéaste monte la parole en la faisant interagir avec les images qu'il littérarise. Et c'est dans *Pour la suite du monde* avec, entre autres, Alexis Tremblay, l'homme de *La traverse de nuit* et de *la Traverse d'hiver*, que cela se produira. Certes, la biodramaturgie ne sera pas instantanée; du reste, Perrault confessera la naïveté de son projet de départ dans le préambule à sa transcription de *Pour la suite du monde* qu'il publiera trente ans plus tard. En effet, il faudra attendre trente ans avant que Pierre ne publie la transcription de ce film. En général, la publication de ses transcriptions suivront de peu la sortie de ses films. Toutefois, ce délai constitue un cas fort intéressant dans la mesure où, trente ans plus tard, ses commentaires et ses didascalies, qui interagissent dans la transcription, situent davantage son point de vue d'écrivain et nous font mieux comprendre le dramaturge en lui. Au demeurant, la transcription du film porte l'étonnante mention taxinomique « Récit »<sup>507</sup>. Pourtant, il s'agit plus d'un découpage *in extenso* que d'un récit au sens propre. Cette fois, l'univers didascalique reçoit toute la force métaphorique du langage perraldien. Et c'est tant mieux pour le chercheur qui tente de révéler l'intelligible de l'oeuvre perraldienne.

Dans le préambule de son livre, Perrault rappelle donc son projet de départ.

---

<sup>505</sup> *Entrevue*, p. 75.

<sup>506</sup> Guy Gauthier, dans « Une écriture du réel », situe très bien l'enjeu du personnage qui n'est pas comédien quand il écrit : « [...] il faut trouver, non pas l'acteur qui va le mieux incarner le personnage, mais le personnage lui-même. » Il ajoute : « L'acteur appartient à une catégorie reconnue, il est dans l'annuaire avec sa photo et sa fiche signalétique; le personnage peut être n'importe qui, en l'occurrence, n'importe quel citoyen du Québec. » Guy Gauthier, « Une écriture du réel », dans *Écritures de Pierre Perrault, Actes du colloque « Gens de paroles »*, Paris/Montréal, Edilig/ La cinémathèque québécoise, 1983, [80 p.], p. 29.

<sup>507</sup> Ce que Gérard Genette appelle « l'architecte ». Déjà défini à la note 20.

Ce film ne sera pas un documentaire en ce sens que nous nous proposons de provoquer fictivement la reprise des pêches aux marsouins.

Cependant chaque épisode, chaque anecdote, sera inventé, imaginé et joué par les gens de l'île eux-mêmes qui seront appelés à vivre en quelque sorte leur propre légende.

Autrement dit le scénario devra se construire au fur et à mesure, en suivant cette ligne générale<sup>508</sup>.

D'emblée, il est question de fiction et de scénario. Mais ce n'était qu'une piste, à l'époque. Cette croyance, qu'il qualifie de « naïve »<sup>509</sup>, trente ans plus tard, lui fera trouver la voie biodramaturgique. Michel Larouche apporte un éclairage d'appoint sur les rapports qu'entretient Pierre Perrault avec la parole dans *Pour la suite du monde*. Ce faisant, il livre aussi une observation sur la méthode de travail de Perrault.

Après une transcription manuelle quasi totale de tout le matériel sonore, même non synchrone, il a analysé les textes, dressant des tableaux, pour établir un « système de consultation chronologique de (sa) mémoire cinématographique ». De plus, il a donné une valeur graphique au son en soulignant ce qui lui paraissait signifier davantage<sup>510</sup>.

Il convient, à cette étape de mon essai critique, de souligner que la biodramaturgie, qui sera de plus en plus manifeste dans les oeuvres suivantes, particulièrement dans *Le Règne du jour*, *Un pays sans bon sens* et *La bête lumineuse*, en est encore à ses premiers essais. Et il serait juste de souligner la part importante qu'ont pris Werner Nold et Michel Brault au montage de *Pour la suite du monde*. Toutefois, tout en reconnaissant l'apport de la pensée montagère vivifiante de Brault et Nold, ce n'est pas diminuer leur contribution que d'insister sur l'originalité de la pensée perraldienne dans la création du biodrame puisque ce dernier est la conséquence directe de la démarche biotextuelle de Pierre Perrault.

<sup>508</sup> Pierre Perrault, *Pour la suite du monde*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1992, [294 p.], p. 13-14.

<sup>509</sup> Dans *Pour la suite du monde*, p. 15.

<sup>510</sup> Michel Larouche, *Le sens de la parole dans le cinéma de Pierre Perrault*, Mémoire de maîtrise en Études françaises, Université de Montréal, 1975, p. 20. La partie du texte entre guillemets est tirée d'un propos recueilli au magnétophone lors d'un entretien, par Alain Berson, Jacques Leduc et Christian Rasselet, à Montréal, le 6 mai 1970. Dans *Pierre Perrault*, 2<sup>e</sup> éd., Montréal, Conseil québécois pour la diffusion du cinéma, « Cinéastes du Québec, 5 », février 1971, [59 p.], p. 21.



Ce qui m'intéresse, c'est de voir comment, à partir du tournage de *Pour la suite du monde*, en 1962, Perrault crée, grâce à une technique biotextuelle, le biodrame. Car *Pour la suite du monde* est le premier véritable biodrame, c'est-à-dire une dramatique sans comédien fondée sur le tressage de la parole vive de personnages du quotidien avec des images filmiques enregistrées par un caméraman et transposées subséquentement en didascalies virtuelles par Perrault. J'écris, ici, « virtuelles » pour les opposer aux didascalies réelles qui seront faites dans la transcription du film. Au moment du montage, Perrault n'écrira pas de didascalies proprement dites. Les images de Michel Brault existent et Perrault les interprète. Dans ce cas particulier, puisqu'il s'agit d'une coréalisation, Brault a aussi sa part dans cette interprétation. Toutefois, dans les biodrames qui suivront, la méthode perraldienne s'affinera. Yves Lacroix a donné un aperçu précis de la méthode perraldienne lors du colloque « Gens de parole », tenu à La Rochelle, en 1983.

1) [...] il y a d'abord une transcription manuelle de la matière sonore, qui force chacun des mots à la pointe de l'attention. 2) Il y a un premier montage de quatre à cinq heures, un pré-texte au film — je dirai cette instance **préfilmique** — qui révèle les premiers choix, les premières condensations; apparaissent les grandes articulations de ce qui deviendra le film. Alors déjà la plupart des plans tournés n'ont pas passé le premier crible, jugés inutilisables, techniquement défectueux ou impertinents, ou redondants. 3) Il y a une projection publique, qui permet de renouveler le regard, de le varier, s'il est besoin. 4) Ensuite commence l'écriture proprement dite.

[...] Il ne s'agit pas pour [Perrault] de reproduire la chaîne ininterrompue des répliques, ou la continuité spatiale du profilmique, mais de reconstituer, dans la contiguïté textuelle, les conditions de tournage<sup>511</sup>.

Le biodrame *Pour la suite du monde*, c'est donc le montage des paroles d'Alexis et d'autres habitants de l'île aux Coudres, dont Grand-Louis Harvey et Léopold Tremblay, avec les images de Michel Brault. Le biodrame est différent du biotexte. Par exemple, l'émission radiophonique *La traverse de nuit* établissait un

---

<sup>511</sup> Yves Lacroix, « De *Pour la suite du monde* à *La bête lumineuse* : trois avancées successives sur le terrain de Pierre Perrault », dans *Écritures de Pierre Perrault, Actes du colloque « Gens de paroles »*, Paris/Montréal, Edilig/ La cinémathèque québécoise, 1983, [80 p.], p. 16.

dialogue entre la parole d'Alexis et un texte narratif écrit par Perrault, qui n'était pas une transcription d'images, mais un commentaire poétique sur les splendeurs de l'hiver et l'exploit des hommes de canots. Dans *Pour la suite du monde* Perrault tresse l'image et la voix. C'est la raison pour laquelle il est intéressant d'examiner ses transcriptions publiées<sup>512</sup>. Le texte des didascalies que nous retrouvons dans le livre *Pour la suite du monde* ne précède pas le film, au contraire, il le suit. Le biodrame ne repose pas sur une infrastructure littéraire traditionnelle comme c'est le cas du film classique qui provient d'un scénario. Il repose plutôt sur une interprétation montagère du visible préalablement tourné et subséquemment lié à la parole enregistrée. Et cette interprétation du visible se fonde d'abord sur une autre sorte de travail littéraire : la transcription de la matière sonore. C'est aussi la raison pour laquelle, à mon avis, les transcriptions prennent tant d'importance; elles rendent compte des relations littéraires que Perrault entretient avec le film.

Le biodrame n'est possible que dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle avec l'invention du magnétophone et de la caméra synchro. Le dramaturge en Perrault a trouvé un moyen très moderne de donner au dialogue une nouvelle dimension.

Le dialogue, c'est déjà la vie, écrit-il. Et dans le dialogue il y a plein de divergences, de provocations donc d'inspirations. Il y a l'inattendu, la surprise, l'émotion, le doute, la critique surtout. Alexis pratiquait le doute intégral<sup>513</sup>.

Cette dimension, c'est bien sûr celle de la parole vécue, mais encore celle de la mise en scène de cette parole vécue.

Pour mieux comprendre ce que j'avance, nous allons prendre un extrait de *Pour la suite du monde*. Toutefois, nous n'allons que faire entendre le dialogue, dans un premier temps, un peu comme si nous assistions au film en salle et qu'il y avait une panne de la lampe-image qui nous empêcherait de voir les magnifiques images de Michel Brault. J'ai choisi la séquence que Perrault nomme, dans sa transcription, « Le pourparler du moulin qu'on scie ». Elle met en présence Léopold Tremblay et Grand-

---

<sup>512</sup> Ce que François Baby nomme des « relevés de scènes ». François Baby, *op. cit.*, p. 131.

<sup>513</sup> *Entrevue*, p. 75.

Louis Harvey. Léopold s'est rendu chez Grand-Louis pour lui parler de la pêche à marsouins<sup>514</sup>. Après des paroles d'usage pour entamer la conversation<sup>515</sup>, c'est-à-dire des paroles qui mettent en valeur ce que les linguistes appellent la fonction phatique du langage, Léopold passe à la vraie question qui l'amène chez Grand-Louis.

LÉOPOLD TREMBLAY

Bon... ben... écoute... astheure... as-tu...hé... as-tu entendu parler... toi... que... il y avait une organisation de pêche à marsouins qui s'organisait ? Ça a ti circulé... depuis que t'es...?

GRAND-LOUIS

Ben... j'ai entendu parler de ça une secousse. Je serais... je serais pour ça... moi!

D'un schème de conversation didactique caractérisé « par le fait que l'un des partenaires détient des connaissances ou des informations que l'autre désire obtenir »<sup>516</sup>, ici, Grand-Louis à qui Léopold demande de l'instruire sur la pêche à marsouins, on passe à un schème que je qualifierai de monstratif, à défaut d'autres termes, Grand-Louis et Léopold donnant un spectacle langagier, caractérisé par le goût du récit, du superlatif et de l'exclamation :

GRAND-LOUIS<sup>517</sup>

C'est pas pour t'insulter... mais tu connais pas ça.

LÉOPOLD TREMBLAY

Non ! J'ai vu des marsouins... pis c'est toute.

<sup>514</sup> J'utiliserai l'expression « pêche à marsouins » plutôt que « pêche aux marsouins » pour respecter la façon qu'ont les gens de l'île pour parler de cette pêche.

<sup>515</sup> Léopold Tremblay : « Eh ben...Louis...mon vieux...là...Ça va ben dans ton sciage? »,

<sup>516</sup> Francis Vanoye dans *Scénarios modèles, modèles de scénarios* évoque les modèles conversationnels et interactionnels mis au point par S. Durrer : « [...] S. Durrer dégage trois principaux schèmes d'interaction, définis selon cinq paramètres : 1. nature de la relation entre les interlocuteurs (sont-ils « à égalité » ou non ?); 2. degré de connaissance ou d'ignorance des interlocuteurs par rapport aux informations échangées; 3. nature des enchaînements d'actes de langage privilégiés : question/contre-assertion; 4. degré de spécialisation des interlocuteurs dans tel ou tel acte de langage; 5. existence ou non d'un accord final. » Francis Vanoye, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Paris, Nathan, 1991, [255 p.], p. 185.

<sup>517</sup> Les dialogues qui suivent sont extraits du film et du livre *Pour la suite du monde*. Je conserve la même disposition typographique que pour les dialogues des autres parties de ma thèse.

GRAND-LOUIS

Mais voir tendre ça... pis après ça, toute l'organisation... t'as pas vu ça !!!

LÉOPOLD TREMBLAY

Non ! non ! non ! non ! J'ai pas vu...

GRAND-LOUIS

Moi j'ai vu ça... Moi j'ai vu ça...

LÉOPOLD TREMBLAY

J'ai vu des marsouins à terre seulement. Pis j'étais long comme ça...

GRAND-LOUIS

Moi j'ai vu ça vingt ans de temps !

LÉOPOLD TREMBLAY

Ah !

GRAND-LOUIS

... j'ai fait ça vingt ans de temps... tendre la pêche...  
Aller la tendre avec mon père... j'ai commencé... aller la  
tendre... on prenait la chaloupe... pis on allait tendre ça. J'ai fait  
ça vingt ans... tous les printemps... Vingt ans de temps !!!

LÉOPOLD TREMBLAY

Ben... oui... on sait ben... te v'là rendu à soixante et dix !

GRAND-LOUIS

Tu sais toujours ben... chus rendu à soixante... soixante et dix  
ans... moi...

LÉOPOLD TREMBLAY

T'as soixante et dix... pis moi j'en ai cinquante et un !

GRAND-LOUIS

Ah oui !!!

LÉOPOLD TREMBLAY

Astheure là... je reviens à ce que je te demandais tout à l'heure... là... parce que... ça.. ce que je te dis là... c'est une information que je prends... j'ai déjà des vues de pris un peu.

GRAND-LOUIS

Bon !!!

LÉOPOLD TREMBLAY

Et puis... je veux tout réunir... Premièrement, d'abord, je veux en parler aux deux curés.

GRAND-LOUIS

... aux deux curés...

LÉOPOLD TREMBLAY

Pis les deux curés vont commencer à en parler un peu en chaire de ça ...

GRAND-LOUIS

... un peu en chaire de ça !

LÉOPOLD TREMBLAY

... pour tâcher d'éclaircir le monde un peu de... de... de... de l'affaire qu'on veut partir...

GRAND-LOUIS

... qu'on veut partir...

LÉOPOLD TREMBLAY

Pis là je veux faire faire un avis public à la porte de l'église...

GRAND-LOUIS

C'est une idée !

LÉOPOLD TREMBLAY

Je veux faire ... he... crier ça à la porte de... à la porte des deux églises...

## GRAND-LOUIS

... à la porte des deux églises !

Voilà le dialogue.

Et ce dialogue nous en dit beaucoup sur l'oralité.

On y enregistre la parole dans le continuum sonore de son émission avec son environnement bruité (le vent, le souffle, celui des hommes, celui de la nature), avec tous les traits de son oralité : la précipitation, le rythme, les variations d'intensité, avec une syntaxe qui n'a rien à voir avec celle de l'écrit<sup>518</sup>.

Il est évident que la transcription ne peut pas rendre « l'environnement bruité », qu'évoque ici Michel Marie, mais elle donne tout de même une bonne idée de la *précipitation*, du *rythme* et d'une *syntaxe qui n'a rien à voir avec celle de l'écrit*. Le dialogue ci-dessus a également ceci de particulier qu'il met en valeur le destinataire plus que le destinataire, car souvent l'un des deux interlocuteurs fait reprendre l'autre, ce qui permet d'accroître le registre de l'émotivité et de soulever poétiquement la question de la pêche à marsouins. Et cette simple conversation prend même des allures théâtrales. Perrault écrira :

Je leur offrais un théâtre parce qu'ils savaient mettre en scène la parole. L'éloquence n'est-elle pas substance même de la théâtralité ? Je proposais donc une action à leur discours, un exploit à leur chouenne, une belle occasion de paroliser, verbaliser, vantardiser<sup>519</sup>.

Pierre Perrault aime le panache de ces deux hommes. Il adore la joute verbale. Et Grand-Louis, à ce jeu, est imbattable. Or, ce qui fait le charme de Grand-Louis, ce n'est pas uniquement la parole, mais c'est aussi la *mimique*. Ce terme vient du mot

<sup>518</sup> Michel Marie, « Le direct et la parole », dans *Écritures de Pierre Perrault, Actes du colloque « Gens de paroles »*, Paris/Montréal, Édilig/ La cinémathèque québécoise, 1983, [80 p.], p. 12-13.

<sup>519</sup> Pierre Perrault, *Pour la suite du monde*, p. 15.

grec *mimésis*. « Le théâtre est un art de la *mimésis* », écrit Marie-Claude Hubert<sup>520</sup>. Le cinéma aussi, ajouterons-nous.

La scène du « Pourparler du moulin qu'on scie » prend une tout autre dimension avec les images de Brault. L'oeil de la caméra nous montre en gros plan les visages de Grand-Louis et de Léopold. Il donne à voir une mimique<sup>521</sup>. Cette performance dramatique de Grand-Louis, seul le cinéma pouvait nous la rendre. À cette époque, un *téléthéâtre* sans comédien était révolutionnaire. Un théâtre sans comédien, lui, n'était même pas envisageable<sup>522</sup>. Il fallait donc une caméra et pas n'importe laquelle : une caméra qui écoute. Et cela ne devient possible, je le répète, qu'à partir de la fin des années 50.

Pierre Perrault et Michel Brault réunissent donc leur talent pour fonder une nouvelle forme de cinématographie : le cinéma vécu. La part de Brault : l'expérience du direct et le sens de l'image en liberté; la part de Perrault, le biotexte et sa force littéraire. Or, non seulement Perrault va transcrire les paroles des actants de *Pour la suite du monde*, mais il va les faire interagir avec l'image. C'est ici que la transcription de *Pour la suite du monde*, parue trente ans plus tard, devient importante pour éclairer la nouvelle façon d'écrire le cinéma qu'a créée Pierre Perrault. Car, dans cette transcription parue dans les années 90, j'insiste, il a rendu visible, avec un souci dramatique du détail, les images de Michel Brault sous forme de didascalies écrites après coup. Ces textes rendent compte *a posteriori* du travail biodramaturgique. Jean-Daniel Lafond l'a très bien vu, lui qui écrit :

La lecture de la transcription de ses films nous apprend beaucoup sur la manière dont Perrault travaille la parole initiale

---

<sup>520</sup> Marie-Claude Hubert, *Le théâtre*, Paris, Armand Colin, 1988, [187 p.], p. 7. Gadies et Bessalel écrivent : « Le discours mimétique repose sur l'imitation. Ainsi une action montrée sur la scène de théâtre « raconte » l'action en la montrant (plus précisément en l'imitant), alors que le célèbre combat des Maures, dans *Le Cid*, fait l'objet d'un récit de parole (il est donc du côté de la diégésis). » Ils ajoutent : « [...] le récit filmique est fondamentalement mimétique: il raconte en montrant. » *Op. cit.*, p. 141.

<sup>521</sup> Selon Marie-Claude Hubert, au théâtre, les « personnages se révèlent à nous dans l'action, verbalisée le plus souvent, mais parfois exprimée par un jeu muet ». *Op. cit.*, p. 14.

<sup>522</sup> Aujourd'hui, au Québec, il existe de nombreuses ligues d'improvisation théâtrale. Le biodrame aura eu, à sa façon, une influence sur la dramaturgie « théâtrale ».

— et l'image. Il provoque la parole, provoque les actions de ses personnages. Il capte le son de ces paroles et met les actions en images. Il écoute, il regarde. Il transcrit, lit, écoute encore. Le film se monte ainsi au fil de la parole organisée à partir de la noise originale, du bruit et de la fureur d'Alexis, [...]. Le film organise le brouhaha inaugural, les cris et les chuchotements. La parole-matière se marie à l'image, la culbute parfois, souvent la renverse, toujours se joue de la fascination pour proposer l'écoute. L'écriture cinématographique de Perrault s'élabore contre la transparence<sup>523</sup>.

Le biodrame n'est possible que parce qu'il y a un enregistrement synchro préalable des paroles et des images improvisées.

Examinons maintenant la scène du « Pourparler du moulin qu'on scie » avec, cette fois, les didascalies écrites par Pierre Perrault, en dégagant les grands principes de son approche biodramatique. J'adopterai encore une fois le même procédé typographique que j'ai utilisé dans mes autres chapitres, en intégrant les didascalies perraldiennes comme si elles faisaient partie des dialogues. Imaginons-nous encore une fois Perrault en coryphée :

#### PIERRE PERRAULT

Une superbe grimace dans un nuage de poussière: c'est Grand-Louis-à-Joseph-de-l'Anse. Comme on le désigne, pour bien le situer, autant dans la géographie que dans la généalogie. Une casquette en étoffe. Des lunettes rondes. Dans un tintamarre de moteur. Il pousse un billot enneigé sur le chariot de sa scie ronde<sup>524</sup>.

Perrault nous a habitués, dans ses scripts radiophoniques, aux images vivantes comme celles qu'il utilise ici pour décrire Grand-Louis : « Une superbe grimace dans un nuage de poussière », ou encore comme celles qui donnent vie au moulin : « Il pousse un billot enneigé sur le chariot de sa scie ronde ». À y regarder de près, ces images rendent compte d'une stratégie littéraire fondée sur une reconnaissance de la mise en cadre. Le fait d'écrire « Une superbe grimace » indique d'emblée une

<sup>523</sup> Jean-Daniel Lafond, *Les traces du rêve*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1988, [266], p. 131.

<sup>524</sup> Pierre Perrault, *Pour la suite du monde*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1992, [294 p.], p. 65.



proximité. Autrement dit, il y a un gros plan dans cette phrase. Comme il y a un plan moyen dans l'autre : « Il pousse un billot enneigé sur le chariot de sa scie ronde ». Voilà le principe. Perrault n'en est pas à sa première expérience. Il a construit les scripts de la série **cinématographique** *Au pays de Neufve-France* (1958-1960) à partir des images montées de René Bonnière. La différence, ici, est qu'il monte les images en même temps. Il n'écrit pas un texte-commentaire comme dans *Le Jean-Richard* ou *Attiuk*.

Continuons notre analyse. Revoyons la dernière partie de notre extrait avec cette fois toutes les indications didascaliques. Je reprendrai le dialogue au moment où Grand-Louis dit à Léopold : « Moi j'ai vu ça vingt ans de temps ! » Les didascalies de Perrault sont écrites en italique.

GRAND-LOUIS  
*(Solennel)*

Moi j'ai vu ça vingt ans de temps !

*(Et pour donner du poids à sa chevalerie, de la main emmitouflée dans une grosse mitaine de cuir, il fait un geste répétitif qui accumule les années et donne du poil à la bête, imposant du même coup le silence éberlué à un Léopold qui ne trouve rien à ajouter.)*

LÉOPOLD TREMBLAY  
*(Il s'incline enfin.)*

Ah !

GRAND-LOUIS  
*(Pour assurer son triomphe, il baisse le ton, raconte, comme en confidence, sachant que Léopold est confondu... irrémédiablement... devant l'exploit... devant celui qui a été sacré chevalier par sa longue participation à l'épopée.)*

Remarquons qu'en plus de décrire l'image, Perrault montre sa pensée dramaturgique, en nous indiquant son point de vue, ses désirs, son admiration.

GRAND-LOUIS

... j'ai fait ça vingt ans de temps... tendre la pêche...

*(Et il fait un geste silencieux dans la direction de Léopold comme pour signifier le temps, sachant bien que la simple invocation suffira à éblouir son interlocuteur, à le confondre, à le ramener à sa dimension, à le priver du privilège d'avoir participé à la table ronde des battures entourées par la forêt des harts où une neige vivante et delphinidée... éclaboussait les démons de l'île environnés de varech fulminant.)*

Pierre Perrault révèle par cette pratique de la transcription, et particulièrement dans ses didascalies, son profond sentiment de dramaturge dont la force créatrice réside dans sa capacité à révéler un personnage. Il interprète ces hommes de l'île aux Coudres comme s'il les avait créés. Dans l'extrait que nous venons de lire, il évoque même les mobiles de Grand-Louis lorsqu'il interprète son geste comme celui qui est non seulement capable d'éblouir mais encore celui qui peut priver l'autre d'un privilège. Perrault nous montre, par ses didascalies, la connaissance profonde qu'il a des hommes et de leur drame. Il pointe, dans cette transcription, le point de vue théâtral. Chance inouïe que ces didascalies apostérieures où l'auteur expose la théâtralité de son art. Et l'on se met à imaginer ce que serait Molière écrivant *Le Misanthrope* en y insérant les didascalies révélatrices de sa stratégie dramaturgique.

GRAND-LOUIS

*(Triomphant, les bras ouverts, s'acclamant lui-même.)*

Tu sais toujours ben... chus rendu à soixante...

*( Il hésite. )* soixante et dix ans... moi...

*( En fait il n'a que soixante-sept ans. )*

Ici, Perrault tranche sur le véritable âge de son personnage pour mettre davantage en relief sa *chouenne* et sa capacité à inventer.

LÉOPOLD TREMBLAY

*(En toute humilité, ne pouvant résister à tant d'exubérance.)*

T'as soixante et dix... pis moi j'en ai cinquante et un.!

## GRAND-LOUIS

Ah oui !!!

*(Et, par ce " ah oui !!! " triomphant, Grand-Louis accrédite le temps qu'il a vécu et l'immense privilège de mémoire qui habite le grand âge désolant qu'on ne se pardonne pas, comme une déchéance, à moins... à moins d'avoir quelque chose à raconter, quelque chose comme une pêche à marsouins... à moins... à moins de rencontrer dans l'autre ce désir d'entendre sans lequel on ne peut pas survivre dans les histoires qu'on se raconte à soi-même... sans quoi on se liquéfie en nostalgie au lieu de renaître de ses cendres tel un Grand-Louis qui surgit, de pied en cap, de sa chouenne comme un soleil du matin.)*

Le dramaturge est l'homme du personnage. Plusieurs grands cinéastes de fiction disent à quel point le personnage est important. Or, le cinéaste de fiction le connaît parce qu'il l'invente. Perrault, lui, le découvre :

L'avantage du cinéma direct il faut bien le dire, c'est d'être incontestable dans son image... Ce ne sont pas des personnages que nous avons créés, inventés, imaginés. Ils existent...<sup>525</sup>

C'est vrai, ils existent. Voyons-les maintenant dans leur essence et leurs manifestations.

---

<sup>525</sup> Pierre Perrault cité par Yvan Dubuc dans « Cinq essais sur le documentaire », paru dans *Lumières*, Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec, vol. 2, no 11, janvier/février 1988, p. 7.

## Chapitre 2

### LE MONDE PERRALDIEN

Les années fondatrices perraldiennes, que je situe entre 1962 et aujourd'hui, seront celles de la matérialisation par l'écriture cinématographique d'une nouvelle pensée dramaturgique. Dans *Pour la suite du monde*, Pierre Perrault a présenté un nouveau genre de personnages qui ont toujours existé dans la vie quotidienne, mais que la technique dramaturgique ne permettait pas de révéler avant les années 60<sup>526</sup>. Leur prestation emprunte davantage aux ressources de la vie qu'à l'imagination d'un dramaturge.

[...] les personnages doivent être *directement reliés au vécu qui sera mis en cause, pour être capables d'y performer*, (à un point tel d'ailleurs que c'est souvent leur vécu propre qui servira de situation). Ils vivront d'ailleurs souvent ce vécu *aussi bien en le racontant qu'en le jouant*<sup>527</sup>.

François Baby souligne ici la spécificité du personnage perraldien. Une très belle séquence de *Pour la suite du monde* illustre bien ce propos. C'est la séquence que Perrault intitule, dans sa transcription, « Séquence de la forge et de l'homme dans la controverse ». Elle met en présence Léopold Tremblay et son père Alexis. Les deux hommes sont dans la forge de Philippe Dufour. Le forgeron fabrique des lances. Les Tremblay polémiquent sur l'origine de la pêche à marsouins.

Nous aborderons cette séquence dans le vif du sujet en imaginant toujours Perrault en coryphée pour montrer, une fois de plus, comment son écriture cinématographique est une écriture qui dialogue avec la parole vive. Il est donc question de l'invention de la pêche à marsouins.

---

<sup>526</sup> Tout au plus, la *commedia dell'arte* proposait une forme de théâtre en partie improvisé, mais elle l'était par des comédiens.

<sup>527</sup> François Baby, *op. cit.*, p. 136.

LÉOPOLD TREMBLAY

Tu le penses peut-être... papa, que c'est les sauvages qui l'ont inventé ! (*Il désigne l'enclume et le marteau qu'on ne voit plus mais qu'on entend*<sup>528</sup>.) Mais tu vois ce que c'est qu'on fait aujourd'hui : on fait des lances. Tu penses-tu que les sauvages étaient organisés comme nous autres pour prendre du marsouin... toi ? Penses-tu que les sauvages avaient des lances comme on a des lances aujourd'hui ? (*Et il brandit la lance du père Thomas pour faire état de sa supériorité.*)

ALEXIS TREMBLAY  
(*Un peu estomaqué.*)

Je ne suis pas capable de dire...

LÉOPOLD TREMBLAY  
(*L'interrompant, fier de son argumentation.*)

Il le dit pas le grand vicaire Mailloux... (*Il s'agit d'un ancien curé de l'île aux Coudres qui a publié, en 1879, une histoire de l'île aux Coudres.*)

ALEXIS TREMBLAY

Je suis pas capable de dire... de ce qu'ils ont faite... Seulement qu'on peut s'imaginer... par exemple... Penses-tu qu'ils avaient des pièges... (*faisant allusion aux pièges métalliques des trappeurs d'aujourd'hui*)... toi... pour prendre des bêtes dans le bois ?

PIERRE PERRAULT

Alexis en gros plan. Sévère. De pied ferme. Il est prêt à affronter toutes les objections de Léopold. Il se sent agressé par l'impertinence de celui qui doute des sauvages.

VOIX DE LÉOPOLD TREMBLAY  
(*Lui fournissant des arguments.*)

Mais ils avaient des trucs par exemple!

---

<sup>528</sup> Les phrases en italique sont de Perrault.

ALEXIS TREMBLAY

Bon... ben... voilà justement...

VOIX DE LÉOPOLD TREMBLAY  
(À nouveau sceptique.)

Mais ils avaient pas des lances...

ALEXIS TREMBLAY  
(Sûr de lui.)

Supposons que c'était pas une lance comme t'as là... mais ils ont fait quelque chose pour venir à le prendre. C'est parce qu'ils avaient pas d'autres choses pour vivre, ces pauvres genses... Ils vivaient de la pêche et de la chasse!

VOIX DE LÉOPOLD TREMBLAY

Ça... faut le croire que c'est les sauvages...

Le père et le fils ont entamé le débat. Léopold met en doute que les sauvages aient pu inventer cette pêche à marsouins. En revanche, Alexis vante la science de ces hommes des bois. Le ton monte progressivement. La confrontation des idées se fait de plus en plus serrée. Pendant une bonne partie du dialogue, Léopold aura le dessus sur son père. Il l'interrompra souvent, jusqu'à ce que ce dernier reprenne le dessus. « Ses lunettes brillent par le feu de forge », écrit Perrault. Il abonde. Les pensées se bousculent dans sa tête comme le marteau sur le fer. Il fulmine. Cherche une vérité. Invoque le passé. Le maître du passé lui-même. »

ALEXIS TREMBLAY

Quand Jacques Cartier a monté, il a trouvé que le pays était... était ... lui... occupé... Par des bohémiens ! Bon ! Hein ? C'est ben ça ? Et puis coudon ces gens-là, eux autres, ils vivaient icitte. Dans des tribus.

PIERRE PERRAULT

L'image passe en gros plan d'Alexis à Léopold. On sent que [...] le terrain est glissant.

LÉOPOLD TREMBLAY  
*(Il cherche à désarçonner Alexis.)*

Quand Jacques Cartier a arrivé au Canada, il a calculé... que...  
 il... il a trouvé que les sauvages... Qu'il y avait des sauvages...

VOIX D'ALEXIS TREMBLAY

Bon ! *(Déçu qu'on lui enlève l'argument de la bouche, il est forcé d'en convenir.)*

LÉOPOLD TREMBLAY  
*(Il lance à tout hasard une affirmation pour dérouter son père.)*

Mais pas à l'île aux Coudes.

PIERRE PERRAULT

Fier de lui, Léopold fustige Alexis du regard, puis va vers Philippe pour lui donner un coup de main, non sans jeter un petit coup d'oeil, malicieux et triomphant, dans notre direction.

VOIX D'ALEXIS TREMBLAY  
*(Il cherche à retrouver le fil perdu.)*

Ben... coudon... il a pas dit dans son histoire qu'il en a trouvé à l'île aux Coudes... Mais... par exemple... il en a trouvé à Baie-Saint-Paul... il y en avait à Baie-Saint-Paul... il y en avait à Tadoussac...

LÉOPOLD TREMBLAY  
*(De dos, il aide Philippe qui s'apprête à marteler.)*

Il n'a pas été là... il n'a pas été là... à Baie-Saint-Paul, Jacques Cartier...

PHILIPPE DUFOR  
*(Qui ne se préoccupe que de son travail, s'adressant à Léopold qui se laisse facilement distraire.)*

Pousse encore !

LÉOPOLD TREMBLAY  
*(Assistant Philippe, répliquant à Alexis.)*

Ça lui a tout pris pour arrêter... à l'île.

PIERRE PERRAULT

Image du feu à droite et du forgeron et de son assistant autour de l'enclume à gauche. L'image va de gauche à droite jusqu'à Alexis à cheval sur son escabeau qui trépigne d'indignation.

ALEXIS TREMBLAY

T'es-t-un... t'es-t-un homme dans la controverse!! Tu cré (*crois*) ce que tu vois...

LÉOPOLD TREMBLAY

L'histoire...

ALEXIS TREMBLAY  
(*Continuant.*)

... pis ce que tu comprends... pis tu en comprends très peu !

Bien sûr, la séquence ne se termine pas ici, mais l'extrait que nous venons de lire suffit à montrer l'intensité de ce drame de la parole vécue.

Michel Larouche, qui a su bien voir le sens de la parole dans *Pour la suite du monde*, écrit :

Si, avec *Pour la suite du monde*, la parole est libérée, c'est bien parce que le vécu du tournage et le vécu de la vie ne font qu'un<sup>529</sup>.

Il ajoute un peu plus loin :

Si le magnétophone de Perrault retenait non seulement les mots, le sens des phrases, la construction, mais aussi les intonations, les inflexions et même la tessiture de la voix, avec *Pour la suite du monde* nous voyons alors parler. Nous pouvons voir la parole et capter toutes ses dimensions<sup>530</sup>.

Il signale une entrevue que Pierre Perrault avait accordée à Jacques Camerlain dans laquelle il disait :

---

<sup>529</sup> Michel Larouche, *Le sens de la parole dans le cinéma de Pierre Perrault*, Mémoire de maîtrise en Études françaises, Université de Montréal, 1975, [106 p.], p. 12.

<sup>530</sup> *Op. cit.*, p. 16.



Je savais que ce visage de la voix avait aussi un visage de chair et d'os et ce visage-là était souvent formidable. Il ajoutait, aux intonations, des expressions. La voix, la parole, c'était fait de tout ça<sup>531</sup>.

Qu'est-ce que le personnage perraldien : d'abord une parole, une voix et un visage, oserais-je écrire. Un visage qui constitue en quelque sorte, par sa mimique, un haut lieu du drame. Et je reprendrai à mon compte cette pensée d'Étienne Souriau qui dit que toute « la structure de l'univers théâtral — je remplacerai ici le mot « théâtral » par le mot « dramatique » — tient à ce fait premier, qu'il est centré sur un lieu donné. Même vide, le lieu scénique a sa théâtralité propre; d'abord consacré fonctionnellement, il l'est surtout par l'attente des hommes; il va s'y passer quelque chose »<sup>532</sup>. Dans le biodrame perraldien, la figure des personnages peut être assimilée à ce lieu où il va se passer quelque chose. Le visage d'Alexis est un microcosme de l'espace dramatique. Pour paraphraser Souriau, qui écrit que le « lieu scénique apparaît comme le coeur battant d'un immense organisme »<sup>533</sup>, j'écrirai que le visage d'Alexis, avec toutes les nuances de sa contrariété comme de son enthousiasme, est comme le coeur battant de son univers langagier.

Les visages sont formidablement émouvants dans la biodramaturgie perraldienne. Ils permettent, par leur intensité, d'apporter au drame de la parole vécue l'image de l'âme. Certes, les personnages de Perrault n'ont pas tous la richesse vivifiante du regard lumineux d'un Alexis ou de la bouche flamboyante d'un Grand-Louis, mais certains atteignent des sommets dans l'art de rehausser l'intelligence de la parole par le paysage mouvant de leur figure. Ce sera le cas, entre autres, d'un autre grand personnage de l'oeuvre de Perrault, Maurice Chaillot, l'intellectuel qui marquera par sa sensibilité l'univers d'*Un pays sans bon sens* (1970). Car la parole de Chaillot est non seulement intelligente, enthousiaste, enlevante, et souvent emportée,

---

<sup>531</sup> *Op. cit.*, p. 16-17. Voir Jacques Camerlain, « Entretien avec Pierre Perrault », *Séquences*, 16<sup>e</sup> année, numéro 64, février 1971, p. 6.

<sup>532</sup> Étienne Souriau, *op. cit.*, p. 9.

<sup>533</sup> *Ibid.* p. 15.

mais elle reçoit l'appui d'une mimique sans pareil, qui ajoute beaucoup à la prestation langagière de ce personnage. Elle est un sommet dans l'oeuvre de Perrault. La figure de Chaillot est le vivant témoignage de la vivacité matricielle de la parole. Chaillot crève l'écran avec ses yeux fiévreux et sa tête nerveuse. Sur sa figure passionnée se joue et se lit le drame même de la parole. Celle-ci mobilise tous les traits de son visage. Elle interpelle même tout son corps. Tout, en lui, intervient quand il parle. Chaillot offre le spectacle dramatique du souffle, supporté par le geste et magnifié par l'intonation. Il faut le voir au cinéma. Il atteint une plénitude. Une simple transcription de ses paroles ne peut rendre toute l'étendue de sa présence, même si elle peut quand même réjouir le lecteur par son esprit. La séquence où on le retrouve chez lui, à Paris, en compagnie de Didier Dufour et d'un ami, illustre bien l'originalité de son propos :

MAURICE CHAILLOT

Le printemps... à Paris... c'est quelqu... c'est bien !!! c'est sensationnel !!! mais il faut avoir passé à travers l'hiver pour voir ce que c'est que le début du printemps. Et je lui disais : « Tu vas voir. Au printemps à Paris... il y a des hormones sexuelles dans l'air », (*et il se retourne vers un de ses amis qui est là*). Tu te souviens ?

UN AMI DE MAURICE CHAILLOT

(*il est également originaire des provinces de l'Ouest, où le blé pousse bien*)

Oui ! oui ! oui !

MAURICE CHAILLOT

(*à Didier*)

Puis il rigolait : « Ha, ha, ha. Oui, c'est très drôle, » (*prenant un air pathétique*) Hé ben, il le sent maintenant... (*tout le monde rigole*) ... que quelquefois... le simple fait de marcher dans une rue de Paris...

DIDIER DUFOUR

Est-ce que c'est spirituel, ce climat-là ? (*non sans ironie*)

MAURICE CHAILLOT  
(*inspiré par son lyrisme*)

C'est la fleur de la chair, il me semble ! ... et tout le monde le sent comme ça ; on nous présente des gens et on sent qu'on est deux corps sexuels qui s'envisagent et qui ...

DIDIER  
(*il ne peut s'empêcher d'en remettre un peu*)

Moi j'ai l'impression que ce climat — mettons atmosphère — qui émane de la vie parisienne... il doit y avoir des fumigations de substances qui polluent l'atmosphère... et qui ont un caractère érotisant <sup>534</sup>!

Malheureusement la transcription ne restitue qu'en partie l'univers sonore de la séquence : il y manque le timbre de la voix de Maurice et la mimique de son visage. Cela m'amène à la réflexion suivante : le mot-écrit est limité comparé à la parole. Aussi, l'art de l'écrivain est-il d'autant plus difficile qu'il a à suggérer par des moyens littéraires toute l'intensité de la parole vive. Les dialogues du biodrame, eux, prennent une dimension nouvelle puisqu'ils sont montés dans le champ dramatique d'une gestuelle sonore.

Même si la transcription est intéressante, il faut voir le film. Il faut regarder les images de Bernard Gosselin et lire le montage de Pierre Perrault et d'Yves Leduc. Ils révèlent l'incomparable sourire de Chaillot, dont les nuances semblent épouser son propos. Ses lèvres, ses yeux, le geste de ses mains couvent en quelque sorte l'érotisme de sa parole.

Maurice Chaillot est, avec Alexis Tremblay et Grand-Louis Harvey, le personnage le plus mimétique du cinéma perraldien. Rarement une figure du cinéma vécu aura exprimé autant la passion de la parole. Cette parole si vive aussi dans la bouche d'un Grand-Louis ou d'un Alexis Tremblay.

L'expérience stimulante de *Pour la suite du monde* inspirera à Perrault un texte majeur, *Discours sur la parole*, qu'il publiera en 1966, au moment où il tourne le

---

<sup>534</sup> Voir Pierre Perrault, *Un pays sans bon sens*, Montréal, Éditions Lidec, 1972, [247 p.], p. 116-118. Comme pour les autres extraits, j'ai modifié la présentation typographique.

deuxième volet de son cycle de l'île aux Coudres : *Le Règne du jour*. Mais avant d'écrire son discours, il continuera à réaliser des séries radiophoniques et, surtout, à publier de la poésie. En 1963, par exemple, l'année de la sortie de *Pour la suite du monde*, il publie *Toutes Isles*, une oeuvre de prose poétique qui a le mérite de montrer l'effervescence du monde perraldien. Cette oeuvre chante le pays et l'imaginaire perraldiens. Il n'est donc pas surprenant de trouver en elle les affinités électives des personnages de Perrault. Par exemple, Pierre y a consacré un chapitre à Jacques Cartier et un autre au marsouin. Cartier n'est-il pas l'homme d'Alexis ? Ses récits de voyage ne constituent-ils pas la nourriture spirituelle du patriarche de l'île aux Coudres ?

Dans *Toutes Isles*, Perrault<sup>535</sup> rend compte d'un voyage sur le fleuve et dans le golfe Saint-Laurent avec Blanchon, un dauphin blanc, celui que les habitants de l'île aux Coudres nomment « marsouin ». Son voyage prend des allures de conte. Le marsouin est un personnage qui parle, réfléchit, pose des jugements. Il est poète. Avec lui on découvre la mer et les îles. Par exemple, l'île d'Anticosti, où se sont échoués plusieurs navires. On découvre des oiseaux, des poissons et des hommes. On regarde des glaces, dans la baie des Chasteaux, qui porte ce nom, justement « [...] à cause de toutes ces forteresses blanches à la dérive ». S'y aventurent des glaces en grand nombre. Et Perrault, avec un respect de la langue, écrit ses mots dans leurs

---

<sup>535</sup> Jocelyne Tessier écrit : « Puis on a la publication en 1963, de *Toutes Isles, chroniques de terre et de mer*. C'est la reconstitution poétique des voyages et des découvertes du scripteur et cinéaste des séries *Chroniques de terre et de mer* et *Au pays de Neufve-France*. Avec Blanchon, le dauphin blanc des films *Le Beau plaisir* et *Pour la suite du monde*, le poète part de Québec et de Cap Tourmente et descend le fleuve jusqu'à Blanc-Sablon : il raconte l'île aux Coudres, l'Anse-aux-Basques, les Escoumins, les islets Jérémie, les islets Caribou, Sept-Iles, l'archipel de Mingan, Havre Saint-Pierre, Olomanshibou, les îles Harrington, celles de La Demoiselle, du vieux Château, de la Tête-à-la-Baleine, l'Anse Tabatière, la rivière Saint-Augustin et la baie de Brador. *Toutes Isles* donne la clé des images de Perrault à ceux qui n'ont pas vu tous ses films ni entendu toutes ses émissions. [...] *Ballades du temps précieux*, le deuxième recueil de poésies, paraît la même année que *Toutes Isles* et le film *Pour la suite du monde*. Perrault reprend le titre d'une série radiophonique mise en onde de janvier à juillet 1961. » *Op. cit.*, p. 190-191.

habits d'autrefois. Si bien que le voyage avec Blanchon est aussi un voyage dans le vocabulaire des îles et du golfe. Perrault y nomme le fleuve et sa faune.

Dans ce livre merveilleusement poétique, un autre personnage, encore plus grand que Blanchon, s'affirme. Il s'agit de Jacques Cartier. Celui-ci parle :

il y a pareillement force grues, signes, oultardes, ouayes, cannes, allouettes, faisans, perdrix, merles, mauvez, turtres, chardonneraux, serins, lunottes, rossignolz, passes solitaires et autres oiseaulx comme en France et en grant abondance<sup>536</sup>.

Pierre est fasciné par le capitaine breton qui est venu nommer un nouveau monde. Il admire également son courage. Aussi fait-il appel à J.-A.-Z. Desgagné, le capitaine du *Mont-Sainte-Marie* à Saint-Joseph-de-la-Rive, pour rendre hommage à Jacques Cartier.

Parce que, en tout cas, c'était toujours pas un surhumain, c'était un homme. Aller jusqu'à Blanc Sablon, c'est extra ça... l'autre bout il y a des battures. Même dans le milieu de la mer on pense qu'on pourrait passer puis il y a les battures... on peut pas passer. Pour moi il envoyait ses chaloupes qui faisaient le sondage, une couple de jours... puis il montait dans un autre havre...<sup>537</sup>

Encore une fois, Perrault biotextualise. Il intègre la parole de Desgagnés à son oeuvre. *Toutes Isles* témoigne de la grande expérience que Perrault a de la parole.

Pierre Perrault entreprend avec Jacques Cartier la description du pays du Golfe Saint-Laurent. Au reste, cette collaboration intertextuelle deviendra de plus en plus forte dans son oeuvre. À ce point que, dans les années 80, il deviendra l'*alter ego* de Cartier. Il revêtra son costume. Déjà le Cartier de *Toutes Isles* mérite son admiration débordante. Ce mal aimé et méconnu de notre histoire entre en Perraldie<sup>538</sup> par la grande porte. Le livre de ses voyages devient par l'intermédiaire de Perrault un livre sacré. Il manquait un rituel et un culte au monde de Perrault<sup>539</sup>. Il en crée un. Le livre

<sup>536</sup> Pierre Perrault, *Toutes îles*, Montréal, Fides, 1963, [231 p.], p. 37.

<sup>537</sup> *Op. cit.*, p. 40.

<sup>538</sup> Je désigne ainsi le monde poétique de Perrault.

<sup>539</sup> Bien sûr, Pierre Perrault ne sera pas d'accord avec cette interprétation, lui qui fuit tous les temples.

sacré, c'est le *Brief Récit* de Jacques Cartier. Qui est Cartier ? Un navigateur du commencement. Du commencement de la langue perraldienne, ajouterais-je. S'il n'est, pour les autres et l'histoire officielle, que celui qui a remonté le fleuve et est revenu en Bretagne, plein d'enthousiasme avec de la vulgaire pyrite de fer, celui qui s'est ridiculisé aux yeux de ses contemporains, il est, pour Pierre Perrault, un grand explorateur qu'on a humilié. Aussi, Perrault le revendique-t-il. Il le brandit comme le poète de l'origine. Il le serre dans ses bras. Cartier a consigné par écrit ses voyages avec un souci de la précision et une originalité poétique que la distance qui nous sépare de lui rend encore plus précieuse.

Il y a dans *Toutes Isles* non seulement les grands thèmes de la démarche perraldienne, mais aussi comme une sorte de monologue poétique qui rend compte de la dynamique profonde qu'imprime en lui la présence de la parole. Au reste, tout le long de ce poème qu'est *Toutes Isles*, le jeu lexical où s'entrechoquent barbarisme, néologisme et archaïsme ferait la joie des linguistes. Perrault cherche l'origine. Il n'est pas étonnant qu'il le fasse par le langage. Cette quête du mot juste dans son oeuvre est presque maladive : « soigner la pêche », « glace rouge », « cométique », « les charnettes »...

Tout le temps on pouvait voir dans l'eau claire comme la pensée, de chimériques gargouilles parmi les plombs lumineux d'un vitrail mouvementé et suspendu aux chapiteaux des bouées. Et au-dessus de la surface, d'étranges démons tachés de rouge qui montent et descendent les mailles de la verrière <sup>540</sup>.

Il y a en Pierre Perrault un mélange de roman et de gothique. Ici la monstruosité romane. Une profusion fantasmagorique. On se croirait devant les monstres des chapiteaux de l'abbatiale bourguignonne de Saulieu. Dans *Toutes Isles*, on est près de la fondation. On est près des racines. Le poète évoque même l'Antiquité, les sirènes, par exemple. Pierre Perrault a du Chrétien de Troyes quelque part en lui. Son texte est un filet. Il paumaille les mouvées moyenâgeuses. Il prend dans ses rets, ses charnettes, quelques bribes de l'Occident naissant.

---

<sup>540</sup> *Toutes isles*, p. 135.

Tout chante dans *Toutes isles*. Cependant, certaines notes sont parfois tristes, car il y a du sentiment dans l'univers poétique perraldien. Il y a de la tendresse et, même, de la pitié.

Parfois une bête se maille près de la surface et peut entraîner les cordages de sa prison jusqu'en l'air... et c'est alors un pitoyable museau et les épaules basses d'un loup-marin qui quête une survie éphémère<sup>541</sup>.

Il pousse même l'épanchement jusqu'à la réflexion philosophique qui laisse voir une affection toute particulière :

Il n'y a que les fleurs, et les fruits, et les légumes pour se laisser cueillir sans tristesse. Il y a de la noblesse à défendre les limites de son royaume<sup>542</sup>.

Il est fascinant de constater à quel point ce monde du fleuve, des forêts et de la mer l'habite. Il l'a découvert et se permet une liberté langagière sur lui. Surtout, il le présente, il lui construit une scène, il le montre. Les fleurs, les fruits, les loups-marins, les marsouins, les capitaines parlent. Tout devient personnage dans le monde perraldien. Dans son monde, tout peut arriver, comme l'illustrent *Ballades du temps précieux* :

parfois un oiseau  
tenant toute la place dans un verger inconnu

parfois un vent  
élève la voix pour alerter les pommiers

parfois un silence  
très bas, longtemps creusé, forgé comme une lance  
devenant aigu, tenace, perçant  
comme si la montagne agonisait

on ne peut pas  
tout expliquer par les quatre lunes<sup>543</sup>.

---

<sup>541</sup> *Op. cit.*, p. 136.

<sup>542</sup> *Loc. cit.*

<sup>543</sup> Pierre Perrault, « Tout peut arriver », *Ballades du temps précieux*, poèmes, Montréal, Éditions d'Essai, 1963, sans pagination. Illustration d'Anne Trèze. Nouvelle édition en 1965. Aussi dans

C'est bien cela la poésie. Tout peut arriver. Comme dans le drame, qui est cet espace du possible. Tout peut arriver. Le coup de foudre comme l'ennui. L'oiseau comme l'amour. Tout peut arriver, même le silence. Mais ce qui arrive, surtout, dans le monde perraldien, c'est un paysage vivant, un battement d'aile, une parole qui vole, un vent qui élève la voix. Combien le poète est fasciné par elle ! Combien il la transpose dans la nature, elle aussi vue à l'aune de la parole ! Une nature parlante. Certes, elle a en elle des potentialités de silence, mais elle a surtout une voix pour alerter. Dans le monde perraldien, la parole est le lieu du drame. C'est elle qui déclenche tout. Elle et le non-dit.

Le réel est aussi un fruit qu'on engrange. Il est le fruit de l'arbre de la connaissance. Arborescence que l'univers de Pierre Perrault ! Arborescente Perraldie ! « Seul contre le verger », écrit Perrault avec la désespérance du titan. Tout se transforme, nous dit-il. Il y a dans cette oeuvre l'alchimique mystère de la plante et des pistils. Un mimétisme végétal. Pierre Perrault est le poète de la nudité, c'est-à-dire de l'absence de fard. Et c'est cette nudité de l'homme qu'il cherche à montrer, la nudité du coeur, au-delà du geste et du discours. Le récit l'habite. Mais il raconte comme un catéchumène. Il refusera toujours la nef et le choeur, ne désirant pas raccorder ses nervures aux ogives. Perrault dira un jour qu'il ne s'intéresse pas aux saints mais aux paroissiens. C'est dire le programme iconographique de cet homme et ses conséquences langagières. Pas étonnant qu'il ne ressemble pas aux autres écrivains. Pas surprenant qu'il soit unique. Pierre Perrault conçoit l'oeuvre comme un objet tangible et comme un outil de connaissance :

le miracle d'un soleil  
qui danse n'est rien  
auprès d'un soleil  
qui marque l'heure exacte  
sur les cadrans de pierre<sup>544</sup>

---

*Chouennes*, poèmes de 1961 à 1971, comprenant *Portulan*, *Ballades du temps précieux*, *En désespoir de cause* et des inédits, Montréal, L'Hexagone, 1975, [317 p.], p. 153.

<sup>544</sup> « Premier beau jour », *op. cit.*, p. 178.



Voilà le Jean de Meung du *Roman de la Rose*<sup>545</sup>. Toute la poésie documentaire de Perrault est résumée dans cet argument : le soleil perraldien ne donne pas l'ivresse, mais l'heure juste. Apprendre, voilà l'une des matrices de son oeuvre :

il reste beaucoup à apprendre  
de ces excès de sève  
qui font baver les plantes<sup>546</sup>

Apprendre. La littérature devrait être cela pour Perrault. Voilà pourquoi il préfère les papillons de sang aux papillons de l'esprit. Comme il préférera un jour la neige à l'écriture. La neige. Le nord, ce lieu dépouillé d'autres humanités que la sienne. Il y a dans le monde perraldien, j'insiste, une quête du nord. Au reste, plus l'oeuvre de Perrault avancera, plus elle progressera vers le nord comme si Pierre cherchait une terre vierge pour son humanité sévère envers la chrysalidation de l'espèce. Cette quête du nord, au demeurant, culminera dans ses grands textes des années 90. Déjà, dans *Ballades du temps précieux*, il écrit :

les paroles gèlent  
aussitôt dites  
et nous en ferons un grand  
palais de glace<sup>547</sup>

Belle façon de parler de la glace. Même l'eau est parole chez lui. L'eau est sa lumière. L'eau son amour.

par les trous de sa robe du soir  
s'en furent les poissons de la peau  
et j'ai remonté toutes les rivières  
jusqu'à la gorge du vent<sup>548</sup>

---

<sup>545</sup> Pierre Perrault est, par son côté documentariste, plus dans la lignée de Jean de Meung que de Guillaume de Lorris.

<sup>546</sup> « Marécage », *op. cit.*, p. 185.

<sup>547</sup> « Froidure », *op. cit.*, p. 187.

<sup>548</sup> « Le long de l'eau... », *op. cit.*, p. 154. Denis Larocque écrit au sujet de ce poème : « Ce texte nous apprend que le voyage intérieur se calque imaginativement sur l'exploration des rivières du pays ». Denis Larocque, *Structures imaginaires et textuelles dans Ballades du temps précieux de Pierre Perrault*, Thèse de doctorat en lettres françaises présentée à l'Université d'Ottawa, 1983, [400 p.], p. 383.

Perrault remonte les rivières. Il rencontre même l'animal polaire et le transpose dans ses vers de sang, comme s'il avait besoin de glace pour refroidir ses ardeurs. Il retrouve le vent du nord cher au poète Alfred Desrochers. Et l'on entend, chez Perrault, un écho de l'*Hymne* bien connue :

O toi, dont la clameur effare  
un continent  
[...]  
Vandale et modèleur de sites  
éblouis  
Qui donnent des splendeurs  
d'astres à mon pays<sup>549</sup>,

Ce qu'il faut retenir de la quête obstinée de Pierre Perrault sur le fleuve et dans le Golfe Saint-Laurent, c'est le monde vernaculaire qu'il révèle. Il s'établit dès les années 50. Avant même qu'il ne publie *Toutes Isles* et ne tourne *Pour la suite du monde*, tout est déjà en place. Et l'on pourrait dire que tout ce qui suivra ces deux oeuvres reprendra en plus grandiose ce qu'il a déjà établi.

Désormais ses expériences radiophoniques qui se continuent d'une façon soutenue jusqu'en 1965 sont transformées en texte. Perrault publiera *Chansons des voyageurs du temps passé en vain*, qui s'inspire de la série radiophonique *Imageries sur ma ville* (1961) et *J'habite une ville*, un poème dramatique lui-même extrait d'une émission radiophonique. Cette ville est une île sur le fleuve. Une île sur son fleuve. *J'habite une ville*<sup>550</sup> est écrit comme une chanson avec refrain. Comme le leitmotiv de la mer. Le fleuve de Perrault y semble orphelin ou plutôt ressemble à une mère qui a perdu son fils aimé. Pour Perrault, ce qui reste, c'est la fiction de la carpe et de l'esturgeon. Ce sont les beaux dimanches.

de n'aimer la mer  
en nul navire, j'ai mal  
à mes bateaux de bois  
[...]  
de n'aimer la mer

<sup>549</sup> « Hymne au vent du nord », dans *À l'ombre de l'Orford*, Montréal, Fides, 1948, [116 p.], p. 55.

<sup>550</sup> *J'habite une ville*, Poème dramatique, *Liberté*, vol. 5, no 4, juillet-août 1963, p. 375-384.

en nulle voilure, j'ai mal  
à mes mappemondes<sup>551</sup>

En 1964, Perrault publie « La mi-carême à l'île au Coudres », un texte montage où il explique comment cette fête qui marquait, comme son nom l'indique, le milieu du carême, était une fête de la parole.

on faisait la mi-carême pour ça, pour  
être capable de parler, pis de parler fort<sup>552</sup>.

En 1965-1966, Pierre Perrault a alors travaillé tous les médias : radio, télévision, cinéma; en outre, il a publié des livres. Il a mis au point la biotextualité. Il a créé le biodrame. Il est désormais prêt à écrire son discours de la méthode. Ce sera *Discours sur la parole*, où, d'emblée, il écrit :

Un vrai discours ne s'écrit pas. L'intonation et la tissure même de la voix, l'odeur du souffle, la dent noircie, la rondeur du palais, la conviction, tout s'évanouit : il ne reste qu'un squelette.

*Discours sur la parole* ne sera pas qu'une mise au jour de sa théorie, il constituera, par sa forme, une illustration magistrale de son attitude dramaturgique face à la vie.

---

<sup>551</sup> Pierre Perrault, « J'habite une ville », poème dramatique, *Liberté*, vol. 5, no 4, juillet-août 1963, [p. 375-384], p. 377-378.

<sup>552</sup> « La mi-carême à l'île aux Coudres », dans *Le magazine Maclean*.

### Chapitre 3

## **LE TEXTE FONDATEUR OU LE DRAME DE LA PAROLE QUI TRIOMPHE DU MOT**

Un petit avion dépose Pierre Perrault sur l'île aux Coudres en plein coeur de l'hiver<sup>553</sup>, au beau milieu d'un champ. Pierre vient là sur sa seule initiative. La neige est haute, il trouve difficilement la route. Il est parti à la découverte du monde de l'île en se posant bien des questions; entre autres, s'il est possible d'entendre de grandes choses à l'abri de l'éloquence. Il marche dans la neige et, en même temps, il réfléchit. Le champ « ressemble à une mer pétrifiée », écrit-il. Il rejoint le chemin, vide ses bottes, puis marche et croise des traînes à bâtons, chargées de varech, des berlots et une carriole remplie de religieuses. Enfin, il trouve la maison d'Alexis Tremblay, le loquet de cuivre de la porte, puis les paroles de son hôte : « Donnez-y une chaise... »

On pourrait décrire le cadre extérieur du *Discours sur la parole*<sup>554</sup> de cette façon. Et puisque Perrault est lui-même venu en avion sur cette île de la connaissance, donnons-nous d'emblée une vue aérienne pour évaluer ce texte fondateur.

Le *Discours sur la parole* apparaît comme le texte métaphore de la démarche fondatrice de Pierre Perrault. En fait, il s'agit d'un texte polyphonique non seulement dans ses énoncés mais également dans son énonciation. S'y côtoient différents personnages qui ont la parole vive. Alexis Tremblay, Léopold Tremblay, Grand-Louis Harvey parlent dans ce texte. Leurs paroles s'entremêlent à la prose poétique et au commentaire didactique de Perrault. Ce texte est, par sa facture, une expérience dialogique. Et le tout est tressé d'une façon dramatique.

---

<sup>553</sup> Le texte ne donne pas de date. Il s'agit, selon toute vraisemblance, de l'hiver 1952-1953.

<sup>554</sup> J'ai reproduit en annexe la première version de ce texte fondateur, parue dans le premier numéro de *Culture vivante*, en 1966. Les dix-neuf pages couvrent les pages 408 à 426.

## I. LE PARADIGME DRAMATIQUE DU « DISCOURS »

En effet, une lecture attentive du *Discours sur la parole* m'a fait comprendre que cet essai sur la parole est construit comme une pièce en trois actes écrite sur un modèle de type néo-aristotélicien avec un contexte dramatique pour chacun des actes et deux grandes charnières pour les relier. Chaque acte correspond à une étape importante du parcours perraldien depuis les découvertes des premières séries radiophoniques jusqu'au biodrame. Le premier acte propose « La parole vernaculaire », le deuxième acte, « La parole fabulatrice et fondatrice » et le troisième acte, « La parole vécue ».

### Premier acte : « La parole vernaculaire »

Les huit premières pages sont consacrées à la mise en situation de son monde vernaculaire. Il s'y applique à justifier le choix d'une île « où on apprend à vivre en vivant et non en lisant ». Il y décrit le lieu dramatique de la parole. L'île aux Coudres est un lieu humble situé entre la mer et l'eau douce. Un lieu qui est à l'abri du temps, à l'abri de l'histoire, bref, comme le dit Perrault, « à l'abri des temples ». Là surgit l'éloquence. Et ce lieu porte un nom qui lui a été donné par le premier explorateur du fleuve : Jacques Cartier. Sur cette île vivent « 2000 âmes, presque tous navigateurs ou débardeurs à Montréal-au-bord-de-l'eau, trimardeurs ou bourlingueurs »<sup>555</sup>.

Le portrait de l'île ayant été brossé en plan d'ensemble, l'auteur descend dans l'arène. Il devient un personnage qui va dialoguer avec les insulaires. Et d'emblée, il nous fait connaître son besoin dramatique : « De grandes choses peuvent-elles encore être dites à l'écart de l'histoire <sup>556</sup>? » Voilà posée la prémisse. Car, de prime abord, rien ne justifiait la présence de Perrault à l'île. « Nulle rumeur valable! Aucun de ces grands combats qui rougissent le marbre des tombeaux <sup>557</sup>! » écrit-il. La figure du dramaturge apparaît ici. Elle est placée devant le matériau brut de son oeuvre. Il y a

---

<sup>555</sup> *Discours sur la parole*, p. 410.

<sup>556</sup> *Ibid.*, p. 410.

<sup>557</sup> *Ibid.*, p. 411.

la mer tout le tour de l'île, la mer habitée par des marsouins auxquels s'identifient les gens de l'île aux Coudres en sorte que, par contamination métonymique, ils se nomment eux-mêmes « Marsouins ». Il rappelle l'origine du nom de l'île en faisant appel à la parole d'Alexis, le patriarche :

Mes p'tits amis ! Après avoir li (lu) les grandes aventures de Jacques Cartier... dans son voyage de 1535, j'ai trouvé un bout qui m'a intéressé, parce qu'il parle de l'île aux Coudres. Donc j'vas essayer à vous lire le mieux que je vas pouvoir, par rapport qu'il est écrit sur le vieux français, qui n'est pas tout à fait le même langage du jour :

*Et entre aultres, y a plusieurs coudres franches, que nous truevasmes fort chargez de nozilles, aussi grosses et de meilleures saveurs que les nostres, mais ung peu plus dures : et pour ce, la nommasmes l'isle es coudres<sup>558</sup>.*

Nous recevons toutes ces informations en marchant, avec Pierre Perrault, vers la maison d'Alexis. Avant même d'y arriver nous entendons les voix des principaux personnages : Alexis Tremblay, Louis Harvey, Léopold Tremblay, Laurent Tremblay, Joachim Harvey. Tout est en place. Nous avons accompli la marche de la mise en situation. Nous sommes prêts à l'action. Survient la première charnière dramatique : Pierre Perrault arrive à la maison au beau loquet de cuivre d'Alexis et on le reçoit en lui disant : « Donnez-y une chaise ...» À partir de ce moment, il plonge au cœur de l'univers langagier de l'île comme si les paroles impératives d'Alexis Tremblay lui avaient fait traverser le miroir. Il écouterait une soirée de temps les merveilles de ces « Marsouins ».

Dans la dernière partie du premier acte, le texte se fait très littéraire. Pierre y raconte comment ils l'ont retenu, ou plutôt comment il n'est pas parti. « [...] nul n'est moins que le récit qu'il fait de lui-même et de ses pères », écrit-il. Il commencera alors à raconter les grands personnages de l'île.

Voilà un contexte dramatique de mise en situation qui a le mérite de mettre en branle les principales formes littéraires que le texte utilisera par la suite : essai,

---

<sup>558</sup> *Ibid.*, p. 409.

discours rapporté, poésie et récit. Cette mise en situation nous présente un monde vernaculaire. Il nous prépare à entendre des gens qui ont des choses à dire.

Chemin faisant, la parole vernaculaire deviendra fabulatrice au début du deuxième acte, dans lequel Perrault mettra en relief la transformation de cette parole fabulatrice en parole fondatrice.

Tout se tient. Pierre Perrault écrit avec le *Discours sur la parole* le drame de la parole qui triomphe du mot.

Voyons maintenant le deuxième acte de notre paradigme ternaire.

### Deuxième acte : « **La parole fabulatrice et fondatrice** »

Les premières pages<sup>559</sup> du deuxième acte sont consacrées au portrait de Grand-Louis Harvey. Perrault, en monstateur aguerrri, construit un piédestal sur lequel il place son personnage pour le faire parler. On entend alors un discours vibrant sur la pêche à marsouins :

[...] C'est donc d'valeur de vieillir ! Avoir tant fait ça ! La pêche à marsouin[s], j'ai fait ça vingt ans de temps.  
 J'avais à peu près 27, 24, 25 ans. Dans la fleur de l'âge ! Voyez donc... !  
 J'étais pas un homme, j'étais un démon ! J'venais enragé.  
 J'avais un beau p'tit canot. Ben installé ! Belle voile ! Pis après ça, des belles rames ! Ben faites ! Gouvernail en arrière !  
 Tout'ben installé ! Belle lance en avant ! Un beau dard ! Des fois deux lances ! jusqu'à trois lances, des fois <sup>560</sup>!

Cet homme qui, dans le premier acte, était tout simplement Louis Harvey, est maintenant devenu Grand-Louis. Il est plus intime. Et Perrault s'émerveille en écrivant :

C'est le vent qui vente. Oui, des fois, jusqu'à trois lances. C'est Grand Louis à Joseph de l'Anse. Lanceur de marsouins.

---

<sup>559</sup> p. 414 à 416.

<sup>560</sup> *Ibid.*, p. 414.

Conteur de merveilles. Vent qui vente. Et il ne fréquente que l'exclamation<sup>561</sup>.

[...]

Dix ans plus tard, quand j'aurai compris les obligations nouvelles que m'impose une mémoire nouvelle, quand j'aurai décidé de faire ce film qui s'est intitulé *Pour la suite du monde*, à cause d'une phrase de cet homme, j'irai jusqu'à ce même endroit et je prononcerai le mot marsouin près de l'enclos en faveur de la caméra de Michel Brault et du magnétophone de Marcel Carrière<sup>562</sup>.

Pour magnifier Grand-Louis, il cite le témoignage de Léopold Tremblay.

Grand Louis à Joseph de l'Anse, dans la pêche à marsouin[s], c'est le meilleur homme... pour en parler...<sup>563</sup>

Le portrait que Perrault fait d'un fabulateur sans pareil l'aiguillonne en quelque sorte. Voilà qu'il prend lui-même la parole et que le récit fusionne en essai lyrique. À ce moment précis, on a l'impression que son texte s'élève, bombe le torse, fait le fier. La parole y est portée aux nues, les barbarismes, les dictons, même l'idionyme :

C'est lui qui dit *solifier* pour solfier, *appivoiser* pour enjôler, la *naissance* pour les organes femelles, *humiliant* pour émouvant...  
C'est lui qui dit :

Quand i fait beau, prend ton capot...  
Vent du sud, mauvais temps au cul...  
Ceme à la lune n'a jamais brisé mât d'hune...  
Nordet clair, va coucher avec ta femme à souère...

C'est lui pour parler d'un vieux cheval qui dit qu'il a cinquante ans rien qu'en dimanches... et d'un ivrogne qu'il a bu la mer et les poissons...<sup>564</sup>

Le souffle de Perrault, sa voix, son ton, son rythme, son style nous galvanisent. Son registre est celui de l'émotion :

---

561 *Ibid.*, p.415.

562 *Loc. cit.*

563 *Loc. cit.*

564 *Loc. cit.*



Il marche dans l'homme en parlant, en parabolisant, interbolisant, affabulant, discourant et gesticulant. Et il se croit immortel. Allons-nous le mettre en oubli ?

[...]

Pendant des heures il brandit le récit comme une torche... entrechoquant les mots par amour du verbe, invoquant les vieux du temps passé, citant dictons, proverbes, remarques, se mettant en scène, tel un héros légendaire; mais sans jamais parvenir à être moins que lui-même, conteur de merveilles, vent qui vente<sup>565</sup>.

« Est-il une oeuvre plus digne de mémoire ? » demande Perrault.  
« Encore fallait-il une mémoire » ajoute-t-il<sup>566</sup>. Grand-Louis se souvient de ses tueries de marsouins :

Quand je pense que c'était moé, qui faisais ça. Sur le d'avant du canot. Que je tuais ça !

Eh, mes amis ! mes amis ! mes amis ! mes amis ! que c'était donc plaisant !

Tout est parti de ces affaires-là.

Moi je perdais connaissance. C'est ben court, c'était mon plus grand plaisir, moi, d'aller tuer un marsouin. J'ai vu en lancer quatre. Il y en avait sept. Moi en tuer quatre ! À la lance ! À la lance ! Tuer quatre marsouins <sup>567</sup>!

Le personnage de Grand-Louis, c'est le Jean-Baptiste de Perrault, celui qui vient prophétiser la venue prochaine du règne de la parole<sup>568</sup>. C'est la parole fabulatrice qui annonce la parole fondatrice, celle d'Alexis qui parlera de *l'énervation*<sup>569</sup> et de la passion. Et nous atteignons ainsi un autre sommet de ce drame qu'est *Discours sur la parole*, le point médian autour duquel pivote le texte fondateur. Voici la voix d'Alexis le patriarche dans toute la splendeur de sa parole vive :

c'était à qui en tuerait le plus. Il y avait un peu de... souleur. J'sais pas trop comment dire. Énervâtion. Il y avait un peu d'énervâtion.

C'était aimable !

<sup>565</sup> *Ibid.*, p. 415-416.

<sup>566</sup> *Ibid.*, p. 416.

<sup>567</sup> *Ibid.*, p. 416-417.

<sup>568</sup> *Pour la suite du monde* commence, du reste, avec la parole de Grand-Louis : « Comme ça...moé, je pourrai pas danser. Me v'là encore amanché pour turluter », dit-il.

<sup>569</sup> C'est moi qui souligne.

C'est la pêche, si vous voulez, c'est la chasse, moi, dans le p'tit bout de temps que j'ai été là, que j'ai aimé le plus... qui donnait le plus de développement de nerfs... le plus d'énergisation... c'est la pêche la plus enivrante, qui donne le plus de passion à l'homme... c'est la pêche la plus belle qui peut se faire<sup>570</sup>.

La passion d'Alexis Tremblay est au coeur du *Discours sur la parole*, comme elle est au coeur du film *Pour la suite du monde*. Il est vrai que la voix d'Alexis, son souffle, cette façon vernaculaire de rendre intelligible le monde du savoir, comme celui de l'émotion, est unique. La parole vive d'Alexis donne au mot-parlé une magnificence. Comme, du reste, le fait celle de Grand-Louis Harvey, de Léopold Tremblay, de Laurent Tremblay et de Joachim Harvey, ce qui pousse Perrault à écrire :

Et quand ils se taisent, ils tombent en poussière comme un mur de boue au soleil, et quand j'écris leurs paroles, j'ai l'impression d'un embaumeur et de ses bandelettes qui s'applique à vouloir créer l'illusion de la vie. Un vrai discours ne s'écrit pas<sup>571</sup>.

Voilà un plaidoyer vibrant en faveur de la parole. Voici une définition de la parole vive où jouent le souffle, *la rondeur du palais* et la *conviction* humaine. Perrault tient une description minutieuse du registre de la parole. C'est sa façon de répondre à Alexis. Théâtre d'idée que ce texte fondateur où la parole, elle-même, est un personnage qui évolue, se transforme et impose l'étendue de son registre. *Discours sur la parole* témoigne ainsi de l'intelligence dramaturgique de Perrault.

Pierre Perrault est aiguillonné par la *chouenne* généreuse de l'île. Il ne demande pas mieux que se laisser courtiser par ces personnages insulaires. Il est séduit par le discours sur la pêche à marsouins, qui est le discours d'un savoir vernaculaire.

Qui prétend connaître la mer s'il ignore tous ces mots qui se touchent, s'enjambent et s'articulent : *l'aile de terre, le raccroc, le pan du sud, l'aile de l'esse, la batture d'abondance, le fond*

---

<sup>570</sup> *Ibid.*, p. 417.

<sup>571</sup> *Ibid.*, p. 418.

*de sable, le raccroc du ouesse, la hart du quart, la roche de la pêche, la pointe de l'islette, le pilier aux alouettes....*<sup>572</sup>

Perrault a compris que la parole fabulatrice était une parole fondatrice. Sa prémisse dramatique : « De grandes choses peuvent-elles encore être dites à l'abri de l'histoire ? » trouve sa réponse. Il évoque maintenant le début d'un nouveau temps. « Peut-être sommes-nous au début d'une nouvelle connaissance de l'homme ? » écrit-il. Venu « *au hasard de la chance* » sur une île oubliée, Perrault a découvert un trésor. D'ores et déjà, cette île est devenue son île au trésor, la plus belle de toutes : l'île de la parole vive. Et cette parole vernaculaire, fabulatrice et fondatrice, il veut la placer à la hauteur de la littérature. Pour Perrault, il faut pouvoir contempler la parole à son aise. « L'écriture a trop simplifié »<sup>573</sup>. L'écriture, cette ennemie qu'il aime tant pourtant.

Ce constat agit comme la deuxième grande charnière dramatique de son texte. Il stimule son lyrisme et provoque même sa fougue hyperbolique. Les littéraires diraient un morceau de bravoure :

gens de toutes sortes et de toutes manières, gens de peu,  
 gens de rien...  
 faiseurs de dictons...  
 navigateurs de navires...  
 savants à frauder gibier à prince et à prélat...  
 discoureurs versés dans la controverse...  
 bâtisseurs de monuments dans la mémoire...  
 débardeurs à Montréal-au-bord-de-l'eau...  
 départants d'île en printemps...  
 retournants en île au temps d'oiseaux...  
 imagineurs de fantômes...  
 poétiseurs de lune...  
 bêtiseurs de bêtises...  
 pilleurs d'épaves et sauveteurs de naufragés...  
 sourciers d'eau douce en la mer...  
 pêcheurs d'anguilles, de capelans, de poulamons, d'esplans,  
 d'esturgeons, de bars, de sardines, de harengs, de loups marins  
 égarés dans leurs fascines tendues en estacades...  
 brancaniers et salériens comme ils disent braconniers et salariés  
 en pensant peut-être à boucaniers et galériens. !!!

<sup>572</sup> *Ibid.*, p. 419.

<sup>573</sup> *Loc. cit.*

Quel étrange trafic de mémoire font-ils, ces gens de toutes sortes et de toutes manières, entre les origines et le jour d'aujourd'hui, pour expliquer l'importance d'un poisson dans la mer qui porte leur nom<sup>574</sup>.

Bientôt va commencer le troisième acte de ce discours de la méthode : l'avènement de la parole vécue, celle mise en valeur dans le biodrame.

Troisième acte : « **La parole vécue** »<sup>575</sup>

Pierre Perrault est venu, a écouté et a entendu. Il décrit maintenant la neige qui a fondu autour de ses pieds. Ce faisant, il nous dit métonymiquement que lui aussi a fondu dans la jeune parole d'Alexis. Car la parole fondatrice tient l'avenir entre ses griffes. Et Perrault, imitant encore une fois le coryphée du théâtre antique, vient nous dire sur le devant de la scène :

Cet homme laissera un monument de paroles dans les mémoires de plus en plus futiles. Grâce au magnétophone j'imprimais cette lourde sagesse. Je lui cherchais un sens.  
[...] Je cherchais la parole qui fait avancer l'action<sup>576</sup>.

Et voilà que tout bascule vers la parole vécue du présent. Celle qui doit passer à l'acte. « Pourtant, il y avait aussi le présent. Ces hommes ne sont pas que récit », écrit Perrault<sup>577</sup>. Voilà le dénouement dramatique dans toute sa splendeur : la parole vécue est une parole qui passe aux actes. Perrault y argumente avec une science de rhéteur :

[...] ceux qui vivent, ne sont-ils pas, tous, de mauvais comédiens ? Alors ? Ils jouent faux, je l'admets volontiers. Mais se peut-il qu'ils ne vivent pas vrai ? Si je leur demande de jouer... ! Et si je leur demandais de vivre ?... Et comment vivre sans parler ? Une parole qui est acte<sup>578</sup>.

---

<sup>574</sup> *Ibid.*, p. 419-420.

<sup>575</sup> C'est le contexte dramatique du dénouement entre les pages 421 et 426.

<sup>576</sup> *Ibid.*, p. 423.

<sup>577</sup> *Loc. cit.*

<sup>578</sup> *Loc. cit.*

Cette pensée propulse le discours dans la thématique de l'histoire des progrès. Perrault fait état de l'arrivée du magnétophone comme un instrument infallible. Il professe, en abrégé, un cours d'histoire des techniques. Le magnétophone, cette mémoire infallible, donne déjà ses leçons. « Le désir d'entendre précède celui de parler : c'est pourquoi les chants sont d'amour »<sup>579</sup>, écrit-il avec une lucidité de poète qui sait la puissance foudroyante de la parole séductrice.

L'outil a sa méthode :

C'est le hasard qui m'a enseigné que deux personnes qui se partagent la même question ne rendent pas deux réponses, du moins pas nécessairement... mais parfois la merveille d'un dialogue, amorce du drame<sup>580</sup>.

La parole vernaculaire du premier acte, devenue fabulatrice dans la bouche de Grand-Louis et fondatrice dans celle d'Alexis dans le deuxième acte, gagne ses titres de noblesse dans le dénouement; elle est digne de dialogue. « Le dialogue entraîne l'homme au-delà de l'énoncé, l'engage, le bouscule. Il est contredit. Il veut convaincre »<sup>581</sup>. Selon Perrault, c'est par la parole qu'un homme nous dit s'il est bien situé. La parole vive a droit elle aussi à la scène. C'est cela la parole vécue. Une parole populaire élevée au rang de drame. Cette parole, c'est la mer, l'île, le marsouin qui sont d'abord dans l'homme. Voilà comment est né *Pour la suite du monde*, un film où la caméra de Michel Brault a obligé Pierre Perrault à travailler dans le présent langagier d'une parole qui passe aux actes.

Le biodrame, c'est la dramaturgie de la parole en marche.

## II. LA LANGUE DU DISCOURS

L'oralité a trouvé son drame ou plutôt son biodrame. *Le Discours sur la parole* est le texte qui le constate. L'influence de la parole vive sur Perrault est telle que la

---

<sup>579</sup> *Ibid.*, p. 424.

<sup>580</sup> *Loc. cit.*

<sup>581</sup> *Loc. cit.*

grammaire de son texte fondateur<sup>582</sup> est imprégnée d'oralité. Le style même de Perrault s'inspire de ce que lui a enseigné la découverte de la parole. Or, qu'est-ce qui caractérise le *Discours sur la parole* sur le plan grammatical ? En quoi la grammaire perraldienne de ce texte est-elle près de l'oralité ?

On remarquera, par exemple, la présence de verbes non conjugués. En effet, les verbes sont souvent à l'infinitif. Il évite la conjugaison. La langue parlée conjugue mal. Elle n'est pas arrangée. Elle ne se maquille pas en passé simple ou en futur antérieur, en plus-que-parfait du subjonctif ou en conditionnel passé 2<sup>e</sup> forme. Ce n'est pas une langue de salon : « Ne suffit pas non plus l'existence d'une tourbière où la linaigrette tremble, au moindre vent, comme les lièvres dont elle porte la queue à bout de bras<sup>583</sup>. » La phrase perraldienne n'est pas toujours complète. Il n'y a pas constamment la coprésence d'un sujet et d'un verbe. Ainsi ces phrases nominales : « Nul meuble précieux. Ni écriture. Pas une seule pierre levée<sup>584</sup>. »

« La langue écrite tolère moins les phrases incomplètes ou elliptiques que la langue parlée », écrit Grevisse<sup>585</sup>. Peu importe. L'écrivain Perrault est iconoclaste. Il installe l'oralité dans la langue écrite. C'est sa dette envers les gens de l'île aux Coudres.

Toutefois, ce qui frappe encore plus, c'est la ponctuation rebelle, surtout l'utilisation fréquente des trois points dans des situations grammaticales qui nécessiteraient d'autres signes. Ainsi trois points suivis d'un point d'exclamation, ou encore trois points au lieu d'un point d'interrogation comme dans cette phrase : « Quelles distances allait-il falloir franchir pour percevoir les premiers indices et reconnaître le temps favorable à l'éclosion des récitations<sup>586</sup>... ! » Il va même jusqu'à commencer un paragraphe par trois points. Que la ponctuation soit égarée ne le préoccupe pas. On pourrait dire qu'il prend une liberté « orale » dans l'utilisation des

<sup>582</sup> Il en sera de même pour ses autres écrits.

<sup>583</sup> *Discours sur la parole*, p. 411.

<sup>584</sup> *Op. cit.*, p. 408.

<sup>585</sup> Maurice Grevisse, *Le bon usage, grammaire française avec des remarques sur la langue française d'aujourd'hui*, Gembloux, Éditions J. Duculot, S.A., 1975, [1322 p.], p. 210-225.

<sup>586</sup> *Discours sur la parole*, p. 410.

signes de ponctuation. Parfois, il met un simple point au lieu d'un point d'interrogation comme si cela allait de soi. Il fait en quelque sorte confiance au corps de la voix.

Pierre Perrault néglige la particule dans une phrase comme « on peut pas faire »<sup>587</sup>. Il fait fi des règles comme celle qui dit qu'en français « la négation est presque toujours composée d'au moins deux éléments »<sup>588</sup>. Ce poète dramatique accorde comme il veut, comme il l'entend. Ainsi cette « terre des battures qu'ils ont perdues aux ongles de la mer... »<sup>589</sup>. Les jeux de mots lui plaisent. Il aime unir les « faux amis », comme dans la locution « les a affectés par affection »<sup>590</sup>. Comme déjà mentionné, outre la première version du *Discours sur la parole* parue dans *Culture vivante*, en 1966, Pierre Perrault en publiera plusieurs autres avec des nuances sensibles. Lorsqu'il reprendra son texte, en juin 1967, dans le numéro 191 de la prestigieuse revue française *Les Cahiers du cinéma*, et, en novembre de la même année, dans le numéro 44 de la revue autonomiste bretonne *ar Vro*, les différences seront plutôt d'ordre grammatical, particulièrement en ce qui a trait aux paragraphes et à la régularisation de la ponctuation<sup>591</sup>. En revanche, la version qu'il réalisera en 1985 pour son livre *De la parole aux actes* est une version revue et augmentée qui mérite qu'on y apporte quelques remarques.

Le titre est accompagné du sous-titre suivant : « Comment, me prenant pour Cartier, j'ai fait la découverte de rivages et d'hommes que j'ai nommés pays ». Voilà qui décrit bien Pierre Perrault. Il est devenu un navigateur de l'écriture, celui qui explore en utilisant le mot comme boussole et la parole comme sextant. Il y dénonce maintenant les humanités classiques et sa ville tutélaire, Athènes. Il s'amuse avec les héros cités par Félix-Antoine Savard dans *L'Abatis*. « Comment, dit-il, faire porter la

---

<sup>587</sup> *Op. cit.*, p. 412.

<sup>588</sup> Grevisse, *op. cit.*, p. 970-983.

<sup>589</sup> *Discours sur la parole*, p. 412.

<sup>590</sup> *Loc. cit.* C'est moi qui souligne.

<sup>591</sup> Voir en annexe le texte original qui a paru dans *Culture vivante*. J' ai établi la différence entre cette version et la version « *ar Vro* », laquelle est identique à celle des *Cahiers*.

toge romaine ou la jupette athénienne à un peuple de bûcherons <sup>592?</sup> » Pierre Perrault met en doute l'écriture, ce « monarque absolu de l'intelligence ». Il prône une remise en liberté de la parole analphabète comme source de tout langage.

Voilà un long préambule pour nous emmener à l'île aux Coudres, l'île d'Alexis, l'admirateur de Cartier. Le vieil homme cite le *Brief Récit*, la relation du deuxième voyage. « Alexis professe la mémoire, sans outil que (*sic*) la parole fugace, et on ne lui fera pas dire que les pays prennent ailleurs naissance, ni que la mémoire n'a pas d'imagination », écrit Perrault<sup>593</sup>.

Comme dans la première version du « Discours », le cinéaste récolte précieusement les paroles d'Alexis, de Léopold, de Grand-Louis et des autres. Il les commente en amoureux, avec une fin du monde au bout de la langue. Son écriture admirative de la parole fabuleuse des insulaires tente d'éblouir. Elle pirouette sur elle-même en mettant à nu sa rhétorique. Puis elle revient et observe à nouveau, et se surprend, et s'émerveille. Le vocabulaire exerce tout son charme. Il est une raison d'être parce que discours fondateur. C'est par la parole qu'on se donne une identité. Comme Roland Barthes, Pierre Perrault sait reconnaître les forces du mot et de la parole. « La vérité d'une parole, c'est sa force de persuasion », écrit-il<sup>594</sup>.

Perrault aime les mots, ce qui ne l'empêche pas de lancer au passage des flèches aux auteurs, particulièrement aux romanciers, ces notaires de l'âme, et à tous les écrivains « qui pensent que le tirage justifie l'écriture »<sup>595</sup>.

Perrault aime la vie mais il aime aussi le récit. Tout le fascine chez les insulaires, autant leurs actions que le récit de leurs actions. « Ce jour-là, j'ai pris la parole en la donnant », écrit-il pour signifier l'importance de l'utilisation du magnétophone pour l'avenir « littéraire ». Les paroles ainsi captées sont pour lui un

---

<sup>592</sup> « Discours sur la parole, ou comment, me prenant pour Cartier, j'ai fait la découverte de rivages et d'hommes que j'ai nommés pays », dans *De la parole aux actes*, Montréal, L'Hexagone, 1985, [435 p.], p. 13

<sup>593</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>594</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>595</sup> *Ibid.*, p. 30.



gibier de marque. Car l'économie littéraire de Perrault tient à la fois du commerce et de la chasse. Il écrit:

**J'ai donc établi mon négoce parmi eux, marchandant les paroles et les âmes, pour justifier l'existence des magnétophones et identifier et localiser mon présent<sup>596</sup>.**

Il ajoute quelques lignes plus loin:

**Celui qui n'a pas, une fois, capturé le langage, retenu prisonnière la parole vécue, vivante, ardente, pour la contempler à son aise, ne soupçonne pas la révélation qu'il pourrait tirer<sup>597</sup>.**

Car pour Perrault, « l'écriture a tout simplifié à outrance ». Perrault aime donc se laisser prendre, comme un marsouin, par les harts du récit. Comment résister quand Alexis, un homme de 80 ans, dit, tout simplement, « nous autres, les jeunes ». Et Perrault de dire:

**J'ai un peu compris, ce jour-là, que la mémoire importe plus que le sang et que l'esprit est plus héréditaire que la couleur des cheveux<sup>598</sup>.**

Comme dans la première version, voilà que le texte se fait plus didactique et parle de la mémoire électronique du magnétophone, cette mémoire si sûre, si forte, cet instrument de connaissance aussi important que le papier et la caverne, cet instrument du désir d'entendre précédant celui de parler. Car « le dialogue entraîne l'homme au-delà de l'énoncé, l'engage, le bouscule »<sup>599</sup>.

La parole pour Perrault est l'indice d'un monde intérieur. « Elle a besoin de balises. D'un sujet particulier. D'une émotion. D'une inspiration. D'une assise dans la vie vécue »<sup>600</sup>. « Si un homme s'exprime mal, c'est qu'il est mal situé », nous dit Pierre Perrault.

---

<sup>596</sup> *Loc. cit.*

<sup>597</sup> *Loc. cit.*

<sup>598</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>599</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>600</sup> *Loc. cit.*

Bref, cette version du *Discours sur la parole* est plus complète, même si, dans l'ensemble, elle propose les mêmes éléments.

Pour conclure sur ce texte fondateur, je soumettrai quelques observations sur le style des six premiers paragraphes afin de montrer à quel point Pierre Perrault est l'homme de la confrontation.

D'emblée il oppose les mots aux voyelles :

Je soupçonne les mots de craindre les voyelles... mais on ne peut pas non plus toujours abandonner les fontaines à la virginité.

Je soupçonne le forgeron de craindre l'enclume... je soupçonne les romanciers de mépriser l'histoire... les archéologues d'omettre le présent.

Et comme tout le monde j'avais appris à vivre en lisant ! À l'île aux Coudres on apprend à vivre... en vivant <sup>601</sup>!

Tout un programme linguistique ! Dès le départ il embraye. Il y a « une irruption du discours à l'intérieur de la langue », dirait Benveniste<sup>602</sup>. Le *je* de Perrault est imposant. Le poète s'exprime. Il oppose unité de sens et unité phonique<sup>603</sup>, le mot et la voyelle. Plus encore, il nous introduit d'emblée dans le registre métalinguistique de son propos en s'attaquant directement à la double articulation de la langue. Il met rhétoriquement en cause le mot. Il le pointe du doigt. Il l'identifie comme ennemi. « Je soupçonne les mots de craindre les voyelles... » vient immédiatement après le titre *Discours sur la parole*. D'entrée de jeu, il marque un double coup à la fois argumentatif et langagier. Il oppose métonymiquement l'écriture à la parole. Ici le mot « voyelles » est une synecdoque qui représente la parole. Or, comment Perrault prépare-t-il la parole ? Par un commentaire critique sur les mots. « Je soupçonne les mots de craindre les voyelles... » Il donne à entendre que les mots ont peur du brouhaha sonore de la vie. Cette petite phrase toute simple pose toute la problématique perraldienne : la vie vaut mieux que l'écriture. Nous sommes

<sup>601</sup> *Discours sur la parole*, version parue dans *Culture vivante*, Annexe, p. 408.

<sup>602</sup> Cité par Marina Yaguello, dans *Alice au pays du langage*, Paris, Seuil, 1981, p. 21.

<sup>603</sup> « Toutes les langues possèdent une double articulation en unités de sens (mots ou morphèmes) et en unités phoniques (voyelles et consonnes). » Marina Yaguello, *Alice au pays du langage*, Paris, Seuil, 1981, p. 40.

d'autant plus amenés à cette interprétation que le deuxième paragraphe, toujours sur le mode expressif et discursif opéré par le *je*, propose une série d'oppositions sémantiques où l'inanimé est opposé à l'animé sous les traits d'une enclume et d'un forgeron, où le réel est opposé à la fiction sous l'apparence de l'histoire et des romanciers, où le présent est opposé au passé, lequel ressemble à un archéologue.

Je soupçonne le forgeron de craindre l'enclume... je soupçonne les romanciers de mépriser l'histoire... les archéologues d'omettre le présent.

Quant à la figure sibylline qui termine le premier paragraphe, « mais on ne peut pas non plus toujours abandonner les fontaines à la virginité », elle est tellement énigmatique qu'elle fait davantage ressortir les assertions qui la suivent. Peut-être faut-il lire ici *virginité* comme fiction et *fontaines* comme réalité. Enfin...

Le poète utilise encore la conjonction *Et* pour introduire le troisième paragraphe : « Et comme tout le monde j'avais appris à vivre en lisant ! À l'île aux Coudres on apprend à vivre... en vivant ! » Il oppose vie et lecture, comme formes antagonistes, cela pour mieux marquer son argument de force : je vais vous parler de gens qui ont *appris à vivre en vivant*.

L'introduction est puissante, dans la mesure où elle fait glisser constamment le sens. Elle fait couler la vie dans l'inanimé et nous fait associer sémantiquement *parole* et *vie* opposées au couple *mot* et *inanimé*. Voilà un bon départ pour ce qui se veut un discours sur la parole. Voilà une mise en scène littéraire qui montre combien Perrault est l'écrivain de la confrontation.

Entre la mer et l'eau douce et nulle part ailleurs, j'ai lieu parmi quelques hommes et quelques oiseaux : est-ce là un lieu choisi pour naître ? Mais, pour lors, personne ne pouvait me soupçonner de cinéma. Je m'inquiétais seulement d'habiter la terre et la mer. Ailleurs, partout ailleurs, fourmillent les temples et l'orgueil. Ici les événements, à l'abri de l'histoire, cherchent un échouage au talon de la vague. Il m'eût été loisible de passer inaperçu... éviter leurs réitations... reconnaître au premier coup d'oeil que rien n'est ni exceptionnel ni grandiose. Nul meuble précieux. Ni écriture. Pas une seule pierre levée.

Pourtant il est vrai qu'en ce lieu du début, le temps s'est surpassé... nourri d'hommes et d'éloquence... abreuvé au hasard des

compas... ourdissant avec les oiseaux des intrigues et des naufrages. Pourquoi une terre reste-t-elle longtemps nouvelle, presque toujours ? Terre d'empremier !  
*S'il n'y avait pas eu Cartier, peut-être qu'un autre...*<sup>604</sup>

Ici, comme ailleurs, le choix des mots de Perrault est précis. Il n'a pas peur des archaïsmes, comme en témoigne l'utilisation du mot *doulce*. Perrault aime le vieux français. Lexicalement parlant, le choix est simple et même courant. Ce qui l'est moins, cependant, c'est la combinaison qu'il donne à ce choix. Là est la violence langagière de Perrault. Il opère des associations bizarres, telles *j'ai lieu parmi quelques hommes* ou encore *Je m'inquiétais seulement d'habiter la terre et la mer*. Il est rare de lire l'expression « avoir lieu » utilisée de cette façon dans les textes contemporains. Qu'est-ce à dire ? Cela est si peu usité que l'expression fait figure. Il s'agit d'une véritable torsion du sens. Autre torsion : *s'inquiéter d'habiter*. Il transitive ce verbe, ce qui n'est pas courant. Déjà, il propose un programme langagier qui, en soi, suggère à la fois une iconographie et une forme iconoclastes. Même la grammaire est tordue au profit de l'image, comme si Perrault voulait à tout prix faire lever les mots et les faire vivre. Prendre un passif et le rendre actif, voilà une dynamique langagière qui répond bien à la thématique de la parole. Le procédé stylistique en est un de vie donc. Je dirais même que Perrault galvanise les mots de manière à les faire marcher. Ainsi cette figure *Ici les événements, à l'abri de l'histoire, cherchent un échouage au talon de la vague*, propose un audacieux glissement de sens où domine la métaphore multiple. Plus loin, il renforce cette dernière par la figure du temps auquel il associe des vertus de vie. « Pourtant, écrit-il, il est vrai qu'en ce lieu du début, le temps s'est surpassé... nourri d'hommes et d'éloquence... abreuvé au hasard des compas... ourdissant avec les oiseaux des intrigues et des naufrages. » Il fait du temps un héros, un homme fort, puissant, un Ulysse ou plutôt un Roland. Apparaît ici, sous les mots, la figure du découvreur d'une terre nouvelle, d'une terre d'empremier.

---

<sup>604</sup> *Discours sur la parole*, version parue dans *Culture vivante*, Annexe, p. 408-409.

Cette façon de faire est proche de la langue parlée. La parole a maintenant son lit littéraire, elle peut venir s'y étendre. Perrault va faire parler Alexis Tremblay. Il lui donne le crachoir, comme on dit. Il le cite, mais il le fait comme on passerait le micro. D'abord, c'est lui qui parle; ensuite, c'est Alexis, Alexis tout seul.

S'il n'y avait pas eu Cartier, peut être qu'un autre...  
 Peut être qu'un autre !  
 mais si Cartier n'avait pas eu découvert le Canada  
 jusqu'on serait nous autres ?

Alexis n'a que faire des règles grammaticales. Sa langue n'est pas faite pour être lue mais entendue. Elle est pleine de raccourcis. Il contracte les mots, ici l'interrogation. Il commet le solécisme. Il impose le barbarisme. Sa parole est souveraine. Elle dicte ses raisons à la grammaire que la raison grammaticale ne connaît pas. Encore une fois le principe de vie affleure en surface. La fougue et la spontanéité doivent être préservées. C'est cela la parole. Un acte phonique. Le son domine le sens comme un cocher son cheval.

Voilà un texte fondateur qui donne à comprendre à la fois la découverte de la parole et sa fondation en littérature. La langue du « Discours » est celle pour laquelle Pierre Perrault se battra sans relâche.

Le biodrame existe depuis *Pour la suite du monde*. Il a été préparé par le biotexte de *La traverse de nuit*. Les autres films de Perrault portent la marque de la parole vécue qui mène à l'acte. Ils portent aussi la marque du drame de la parole qui triomphe du mot.

## Chapitre 4

### BIODRAMES

Le biodrame perraldien règle le problème de la distance entre le comédien et son personnage puisque le personnage et l'acteur sont le même. En fait, le biodrame propose un dialogue constant entre le biodramaturge et ses personnages réels. Perrault enregistre avec une caméra et un magnétophone les gens dans leur spontanéité, puis travaille au montage de ce matériau filmique. Or, les enregistrements, où règne l'improvisation des actants, reposent quand même sur une mise en situation préalable. Par exemple, la situation de départ du film *Le Règne du jour* (1967), c'est l'idée d'emmener Alexis et Marie Tremblay de même que leur fils Léopold et son épouse Marie-Paule faire un pèlerinage en France, le pays de leurs ancêtres. Perrault a planifié cette action. Il mandate un abbé<sup>605</sup> pour aller demander aux Tremblay de faire « le voyage de la France »<sup>606</sup> :

LÉOPOLD

Est-ce que c'est un voyage qui s'rait long ?

L'ABBÉ

J'pense pas. Ça pourrait être une quinzaine de jours.

MARIE

C'est pas à cause que c'est un gros voyage.

---

<sup>605</sup> L'abbé s'appelle Jean-Paul Tremblay. Il y a plusieurs Tremblay dans Charlevoix.

<sup>606</sup> Pierre Perrault raconte, dans ses entretiens avec le professeur de cinéma Paul Warren, comment lui est venue l'idée d'emmener les Tremblay à la recherche de leurs ancêtres dans la région de Mortagne en France. Il écrit : « Alexis n'était pas peu fier d'être un Tremblay, il faut le dire. C'est Henri Pichette, le poète des *Épiphanies*, qui m'a suggéré l'idée de faire un film de cette fierté qu'il avait constatée. Il était venu à l'île pour rencontrer les lieux et les vieux de *Pour la suite du monde*. Alexis l'avait accueilli dans sa cuisine comme s'il était la France en personne. Pichette s'est étonné de cette ferveur, de rencontrer un Québécois aussi fier, sinon plus que lui, d'avoir du *sang français*. » Pierre Perrault et Paul Warren (dir.), *Cinéaste de la parole : Entretiens avec Paul Warren*, Montréal, L'Hexagone, 1996, [347 p.], p.85.

LÉOPOLD

Ça t'coût'rait pas d'aller passer quinze jours... (*s'interrompant pour répondre à Marie*) : Non ! l'voyage d'y aller, c'est pas un gros voyage...

MARIE

Moi, c'qui me paraît... qu'c'est loin. Parce que... l'affaire d'être capable... j'suis capable comme toi, tu sais ça ? J'ai pas plus d'maux qu'toi.

L'ABBÉ

Écoutez ! Si on vous disait : « Vous partez pour Montréal », ça vous f'rait pas peur ?

MARIE

Ben... j'sus jamais allée non plus... Mais j'sus-t-allée en Amérique quand j'étais jeune.

L'ABBÉ

Vous voyez ! Alors ? Vous voyez <sup>607</sup>!

Le biodrame ne repose pas comme le film de fiction classique sur l'infrastructure littéraire scénaristique. Ici, le matériau filmique lui-même, surtout dans sa dimension sonore, contribue au travail textuel. Il le génère. Car le matériau filmique « images et sons » nourrit l'écriture de Perrault. Dans ses transcriptions, la *parole-parlée* est transformée en *parole-écrite* qui vient en quelque sorte corroborer une mise en situation dramatique préalablement planifiée.

Dans un cas, celui du film classique, la fiction précède son actualisation. Dans le cas du biodrame, le réel précède la représentation qui, elle, deviendra dans une certaine mesure, en tout cas au sens *metzien* du terme, une fiction<sup>608</sup>. La main perraldienne de la biotextualité libère la parole, car la biotextualité évite de travailler sur des matériaux dûment fictionalisés à l'étape préfilmique.

<sup>607</sup> Dialogues extraits de la transcription du film *Le Règne du jour*, Montréal, Lidéc, 1967, 161 p.

<sup>608</sup> Pour Christian Metz, tout film est un film de fiction dans la mesure où il est de l'ordre du discours.

Les biodrames *Le Règne du jour* (1967) et *La bête lumineuse* (1982), par exemple, ont en commun de rassembler plusieurs personnes qui vont vivre devant le spectateur un drame, c'est-à-dire une action. Dans *Le règne du jour*, Marie, Alexis, Léopold et Marie-Paule iront en France sur le bateau *France* chercher la trace de Pierre Tremblay qui serait venu fonder Baie-Saint-Paul au XVII<sup>e</sup> siècle. Dans *La bête lumineuse*, Bernard, Philippe, Nicolas, Michel, Stéphane-Albert et Maurice partent dix jours en forêt pour vivre une chasse. Dans ce cas-ci, l'image du mandat de départ n'apparaît plus. Ce qui ne veut pas dire qu'il n'y en a pas eu. Cette chasse a été préparée de longue main par Pierre Perrault, Yvan Dubuc et Bernard L'Heureux. Le propos de *La bête lumineuse*, du reste, dépasse largement celui de la chasse. Et le résultat final, d'où ressort la confrontation dramatique entre un poète et ses amis placés en microcosme, rappelle à quel point l'espace de ce film est un espace conflictuel où s'affrontent thèse et antithèse.

*La bête lumineuse*, c'est le film que je ne croyais pas à la portée du documentaire. C'est un film dramatique qui s'approche de ce que la fiction est habile à produire. Mais où l'action elle-même a moins d'importance que l'émotion, qu'un certain drame intérieur qui oppose les personnes les unes aux autres<sup>609</sup>.

Comme dans un drame théâtral, les personnages de *La bête lumineuse* sont des individus rassemblés en un microcosme dramatique. Étienne Souriau aurait pu écrire au sujet des personnages de ce film ce qu'il énonce comme formule générale dans son livre *Les grands problèmes de l'esthétique théâtrale* :

Ces personnages divisés, qui représentent des forces indépendantes les unes des autres, et qui ont chacun leur propre raison d'être, forment cependant un groupe, une troupe, un ensemble. La liste des personnages qui figure en tête des pièces n'annonce nullement une collection d'êtres choisis au hasard, mais un microcosme en travail, livré au jeu de ses propres forces intérieures. Le conflit des destinées incompatibles, et qui souffrent l'une par l'autre, exprime une fermentation perpétuelle de ce microcosme dans lequel se dessinent alors des figures qui le

---

<sup>609</sup> Pierre Perrault et Paul Warren (dir.), *Cinéaste de la parole : Entretiens avec Paul Warren*, p. 79.



forcent à prendre toutes sortes de formes kaléidoscopiques, sans trêve et sans repos<sup>610</sup>.

Étienne Souriau donne ici une vision précise d'un univers dramatique. Bien sûr, il réfère au théâtre, mais le biodrame perraldien est une forme de théâtre nouveau en ce qu'il repose lui aussi sur une technique textuelle : la biotextualité. Perrault ne se contente pas de didascalies vite écrites et donnant une place énorme à l'interprétation, au contraire, les didascalies perraldiennes surgissent d'un matériau filmique transcrit qu'il assujettit à sa cause dramatique. Perrault, je ne le dirai jamais assez, tresse son texte dramatique avec les matériaux images et sons. Il met ces matériaux hautement performants au service de sa propre quête dramaturgique.

[...] très souvent je fais un premier montage. Préalable. Sur papier. Comme une ébauche. En accolant des bouts de dialogue. Des images. Théoriquement. Je photocopie la transcription du tournage. Je découpe en plans, au fur et à mesure du besoin. Puis je compose ces plans en séquence. Toujours sur des bouts de papier que je colle les uns à la suite des autres<sup>611</sup>.

Pierre Perrault a compris depuis longtemps que la forme dramatique est la seule qui peut débattre de la destinée de l'homme par le moyen « d'un microcosme central en état de crise »<sup>612</sup>. *Le Règne du jour* ou *La bête lumineuse* illustrent bien cette pensée d'Étienne Souriau comme, du reste, ils éclairent cet autre propos :

[...] le conflit vital d'un petit nombre de personnages incarne, réfléchit comme un miroir et rend présent aux sens et à l'esprit, par son action, la condition du macrocosme humain dont il est le délégué provisoire et le représentant<sup>613</sup>.

Pierre Perrault sait depuis longtemps que la force dramatique réside dans sa capacité de signifier l'homme dans son essence. Il l'explique très bien dans *Cinéaste de la parole : Entretiens avec Paul Warren* :

---

<sup>610</sup> Étienne Souriau, *Les grands problèmes de l'esthétique théâtrale*, Paris, Centre de Documentation universitaire, non daté [1955 ?], p. 7.

<sup>611</sup> Pierre Perrault dans *Cinéaste de la parole : Entretiens avec Paul Warren*, p. 95.

<sup>612</sup> Étienne Souriau, *op. cit.*, p. 8.

<sup>613</sup> *Loc. cit.*

[...] je crois que le théâtre me convenait mieux que le cinéma de fiction. Car le théâtre n'imité pas la vie, ne fait pas semblant. Il joue à la vie pour la montrer, l'expliquer, pour la réfléchir. C'est un jeu qui ne cherche pas à duper. À illusionner. Il repose sur des dialogues qui s'adressent à l'esprit plutôt que sur des états d'âme qui sollicitent les émotions.[...].

Et puis tout compte fait, le théâtre n'est-il pas lui aussi un commentaire sur la vie?

Il serait donc un parent du documentaire. L'image étant représentée par les comédiens et le décor. Le commentaire par le texte. En vérité, le cinéma sous toutes ses formes reproduit le théâtre, ce grand ancêtre de nos manigances. Mais il cherche à imiter la vie plutôt qu'à la signifier<sup>614</sup>.

Pourquoi prendre des comédiens pour jouer les hommes puisque ces hommes-là existent ? suggère Perrault. Pourquoi, comme il le répétera souvent, prendre Jane Fonda pour lui faire jouer une fermière si la fermière existe <sup>615</sup>? « C'est la vie qui m'a détourné de la fable », écrit-il<sup>616</sup>. Et c'est là l'originalité du poète dramatique Pierre Perrault. En prenant les êtres dans ce qu'ils ont de plus original, c'est-à-dire leur propre existence, et en les faisant vivre leur propre vie à l'écran, il tente de faire surgir la réalité existentielle de leur être.

Au théâtre et dans le cinéma classique, les personnages sont assujettis à la stratégie langagière qui repose sur l'infrastructure littéraire : surtout les dialogues pour le théâtre, les didascalies et les dialogues pour le scénario de film. Hamlet n'a pas la liberté de dire ou de ne pas dire : « Être ou ne pas être ». Les personnages des pièces de théâtre ou des films classiques ont été créés en éprouvettes. Ils sont là avant de paraître. Alors que dans le biodrame, ils sont empruntés au réel pour être ensuite transformés en matériau ductile qui servira les visées du biodramaturge. C'est cela qu'il y a de nouveau. Du reste, Perrault résume très bien cette nouveauté lorsqu'il écrit :

La fiction filme ce qui est raconté. Le documentaire raconte ce qui est filmé. Le montage fiction obéit à un scénario. Le montage documentaire cherche un scénario, une histoire, un récit, dans le tournage. La fiction est préméditée. Le documentaire

<sup>614</sup> Pierre Perrault dans *Cinéaste de la parole : Entretiens avec Paul Warren*, p. 173.

<sup>615</sup> Voir Léo Bonneville, « Entretien avec Pierre Perrault », dans *Séquences*, no 111, p. 11.

<sup>616</sup> *Loc. cit.*

médite, réfléchit, agence des réalités. Tous deux racontent une histoire. Plus ou moins. Différemment<sup>617</sup>.

Parfois le biodramaturge n'a qu'à cueillir des perles de dialogues que le meilleur dialoguiste du monde n'aurait pu inventer. Par exemple, les dialogues vieux jeu mais truculents sur la femme entre Alexis et Grand-Louis :

ALEXIS <sup>618</sup>

J'ai vu une paire de pantalons dans mon voyage. À La Rochelle. Sur un yacht. Durant c'qu'icitte la femme est rendue pratiquement nue...

GRAND-LOUIS

... nue !

ALEXIS

Une femme c'est beau ça !... Dans l'litte ! (*lit*)... Parce que tu sais qu'une femme déshabillée, c'est la bête la plus lette (*laide*) que tu peux voir sus la terre.

GRAND-LOUIS

Oui... Oui... Oui..., c'est pas r'gârdable !

ALEXIS

C'est-ti vrai ?

GRAND-LOUIS

... pas r'gârdable...

ALEXIS

As-tu d'jà r'gârdé ça ?

GRAND-LOUIS

Ben maudit... c'est pas r'gârdable. (*rire d'Alexis*).  
C'est la seule chose qu'on peut pas envisager !

<sup>617</sup> Pierre Perrault dans *Cinéaste de la parole : Entretiens avec Paul Warren*, p. 94.

<sup>618</sup> Les dialogues sont extraits de la transcription du film *Le Règne du jour*, p. 88-89.

On peut pas r'gâder... faut pas r'gâder ça trop longtemps... Tu peux pas r'gâder ça longtemps... parce que c'est... c'est une affaire incompréhensible (*rire énorme d'Alexis*). Tu peux pas comprendre ct'affaire là. Y a toujours un boutte, maudit... C'est gros d'icitte... gros de d'là... gros d'partout... Y a pas moyen (*rire d'Alexis*).

Tu peux pas comprendre ça. Ça fait qu'tu jettes un coup d'oeil... houp...

Pierre Perrault prendra l'habitude de transcrire ses biodrames et de les publier sous forme de livre. Cette pratique originale, en plus de souligner la place de l'écrivain en lui, nous fournit des informations de premier ordre sur l'évolution de sa pensée biodramaturgique. Ainsi, dans *Le Règne du jour*<sup>619</sup> et *Les voitures d'eau*<sup>620</sup>, qui sont les deux premières transcriptions qu'il a publiées, le texte didascalique se résume à traduire en mots les images de son caméraman Bernard Gosselin. En revanche, *Un pays sans bon sens*<sup>621</sup> propose une nouvelle dimension. Le biodramaturge s'y manifeste davantage, ne serait-ce que dans le commentaire qui accompagne la transcription des dialogues. On y trouve le principe organisationnel de son film. La pensée montagère de Perrault est plus présente et elle le sera encore plus dans les autres transcriptions, particulièrement dans *La bête lumineuse* et dans *La Grande Allure*. Enfin, elle prendra le dessus dans *L'Oumigmatique ou l'objectif documentaire*, qui relate le tournage du film *L'Oumigmat* au sud de la baie d'Ungava. Ses transcriptions, ou ses relevés de scènes, en disent long sur le montage, ce montage qu'il explique clairement dans ses entretiens avec Paul Warren :

Le montage, c'est un peu le travail de l'esprit sur la matière. C'est ne pas se laisser ligoter par l'image sainte ou la parole d'évangile. Le montage, c'est une transgression de la chronologie, donc une réflexion. Une réflexion sur la mémoire. Ou plutôt une réflexion sur la réalité, grâce à la mémoire inaugurale. Nous entrons de plain-pied dans le territoire de l'âme. Un territoire à explorer. À réaliser. À inaugurer<sup>622</sup>.

<sup>619</sup> Pierre Perrault, *Le Règne du jour*, Montréal, Éditions Lidec, 1967, 161 p.

<sup>620</sup> Pierre Perrault, *Les voitures d'eau*, Montréal, Éditions Lidec, 1969, 172 p.

<sup>621</sup> Pierre Perrault, *Un pays sans bon sens*, Montréal, Éditions Lidec, 1972, 247 p.

<sup>622</sup> Pierre Perrault dans *Cinéaste de la parole : Entretiens avec Paul Warren*, p. 93.



... j'dis: "c'qu'y a là mon dieu ?"...

... j'dis: "c'que y a là, mon dieu ? ..."

hééééppp !!!

... j'viens à bout de l'poigner...

j'ai dit :

« Be-blanc !!! »

— il s'appelait Be-blanc —

« Be-blanc, j'ai quelque chose dans le doigt...

« dans la main »

« qu'est pas rien ! »

« allume une allumette »

« pis après ça, viens vouère c'que j'ai là! »

« ... j'sais pas si c't'un gros arai... »

« ... araignée à gros cul... »

«... ou ben...»

« j'ai une affaire là...

«... j'sais pas si c'est une punaise...»

«... ou ben une araignée...»

j'ai dit:

"... j'ai une affaire là..."

j'ai dit :

«... qu'est ben terrible...»

j'ai dit

«... j'ai une affaire là qu'est pas rien, »

« mon p'tit garçon !!!

«allume une allumette'

... ça fait qu'il allume une allumette...

... moé je l'prends...

... pis je l'mets sus la boîte...

... sus la boîte d'allumettes...

... que y avait là

... hé mon dieu...

... mais c'était ben un pou...

... mes pauv'p'tits enfants...

... tiens ! il était long comme ça...

(grimace et geste)

... si vous aviez vu le panse de c't'animal...

... mes pauv'p'tits enfants !!!

... il était long de même...

... pis une panse à part de ça...

... il t'avait une panse...

j'ai dit :

... « Be-blanc faut l'tuer...»

...  
j'prends mon pouce...

...pis j'm'en vas...  
*(il fait mine d'écraser le pou)*  
 ... pis pofff !!!

... he... viande...  
 ... ça m'arrive dans la figure...  
 ...mon p'tit garçon...  
*(il fait mine de s'essuyer)*  
 ... la tuasse !!!

— tu sais ben, la peau avait resté, hein —

... tiens la tuasse était longue de...

... elle avait pour le moins trois quarts de pouces de long...

Je me suis permis de citer longuement cette histoire de pou, morceau de bravoure montagère qui illustre bien la performance du grand conteur traditionnel au sujet duquel François Baby écrit :

C'est le maître-d'oeuvre de la performance. Pour obtenir la réaction favorable qu'il recherche auprès de son auditoire, il « s'auto-ajuste » et « auto-corrige » continuellement sa prestation en fonction des réactions de son auditoire. Une partie plus ou moins importante de l'infrastructure du conte peut ainsi se trouver modifiée d'une fois à l'autre<sup>626</sup>.

La biotextualité est telle dans la séquence de l'histoire du pou de Grand-Louis que Perrault emprunte à différents métrages. Celui donc des *Voitures d'eau* et celui d'*Un pays sans bon sens*. La performance de Grand-Louis est doublée par celle de Perrault. Nous sommes en 1970 et Perrault maîtrise la biotextualité.

*Un pays sans bon sens* offre aussi, à certains moments, un véritable montage polyphonique, comme en témoigne le segment de séquence qui précède la grande prestation de Grand-Louis. Il évoque la vie dans les chantiers. Les paroles des personnages sont empruntées à des métrages différents, c'est-à-dire à des situations de tournage indépendantes les unes des autres. Pierre Perrault les biotextualise en sorte que tous ces personnages semblent se parler entre eux :

---

<sup>626</sup> François Baby, *op. cit.*, p. 127.

GRAND-LOUIS

on sait ben que c'était dur:  
 ... se lever !!!  
 ... le matin, le matin le cook passait...  
 ... il était à peu près trois heures et demie:  
 (il chantonne)  
 "wake up, mes bons amis !"  
 "wake up, mes bons amis !"  
 "wake up, mes bons amis !"  
 ça, ça voulait dire:  
 "levez-vous"  
 ... on s'en allait déjeuner...  
 ... on mangeait des beans...  
 ... du sirop de tonne...  
 ... rien que ça !!!  
 ... pas plus que ça !!!  
 ... du sirop de tonne...  
 ... pis une tasse de... de thé...  
 ... une espèce de thé...  
 pis après ça, ben on partait ...  
 ... on partait...  
 ... les étoiles !!!  
 (*il prononce les étouelles*)  
 ... pis, les arbres craquaient pareil comme un...  
 héééé !!!  
 on faisait toujours...  
 ... tu sais toujours ben que partir...  
 ... on partait à peu près cinq heures moins quart...  
 ... cinq heures moins vingt...  
 ... pour monter dans le bois !!!  
 ... voyez-donc !!!  
 ... c'était de bonne heure, comprends-tu !!!

ANDRÉ LEPAGE, Gaspésien

mais dans c'temps là...  
 ... tu montais avec un pack sac sur l'dos, là...  
 ... toute son linge d'hiver...  
 ... au travers des montagnes...  
 ... pis une p'tite trail...  
 ... à la cordelle.....  
 ... les jouaux s'perdaient dans les swampes...

GRAND-LOUIS

Hé mon dieu !!!  
 mon dieu !!!



mon dieu !!!

ANDRÉ LEPAGE, Gaspésien

... ça j' me rappelle de t'ça...  
... j' avais dix-sept ans dans c' temps là, moé...

MAJORIQUE, l'Acadien

... j' ai commencé à l'âge de 15 ans...  
... dans les chantiers...  
... pis j' ai arrêté à l'âge de 56 ans...  
... j' ai bûché 22 ans dans la province du Québec...  
... à la hache...  
... pis au godendard...  
... tout seul...  
... je fournissais...  
deux jouals de quatoze cents !...  
... j' chargeais huit voyages...  
... quatre vingt dix...  
... cent billots par jour...  
... j' les coupais...  
pis j' les loadais sur des sleighs...  
(*charger sur des traîneaux*)

MARIE

(*dans sa cuisine, à l'île aux Coudres*)

pis il arrivait  
avec des belles bottes lacées là !  
ou ben donc  
de belles chaussures de la Baie St-Paul,  
qu' il avait été qu' ri  
à la Baie St-Paul,  
pour partir pour la drave  
pis il dansait  
dans la place là...  
... il était gaillard...  
... il partait pour la drave...

La séquence continue dans un chassé-croisé à plusieurs voix pour enfin livrer la fameuse histoire de pou de Grand-Louis dont j' ai relevé plus haut la prestation.

Pierre Perrault n' hésite donc pas à confronter différents métrages dans un même film. Par exemple nous retrouvons aussi Majorique, l'Acadien, dans *L'Acadie*,

*l'Acadie !?!* (1970), un film coréalisé avec Michel Brault à la même époque qu'*Un pays sans bon sens*. En fait, ce film est né de l'expérience d'*Un pays sans bon sens*<sup>627</sup>. *L'Acadie, l'Acadie !?!* traite, entre autres, des revendications des étudiants de l'Université de Moncton pour la reconnaissance du bilinguisme dans les statuts de la ville de Moncton. Michel Brûlé, qui a été le premier écrivain à consacrer un livre à Pierre Perrault, écrit :

*L'Acadie, l'Acadie !?!* montre l'histoire en train de se faire et non pas une histoire déjà faite. C'est un film au présent<sup>628</sup>.

Pierre Perrault a toujours regardé le présent. D'aucuns l'accusent de faire du folklore. C'est confondre le thème et la forme. Car Perrault est un archéologue du présent et non du passé, « il recueille, comme il le dit si bien, ce qui ne laisse pas de traces ». Ses images sont toujours celles du Québec contemporain. En ce sens, tous ses biodrames portent la marque d'un présent brûlant, surtout *Le goût de la farine* et *La bête lumineuse* pour lesquels on a reproché à l'auteur d'avoir montré des hommes dans des conditions dégradantes. Un dramaturge ne montre jamais des êtres dans des situations dégradantes, il montre un cœur qui bat dans le présent « d'un après-midi cardiaque »<sup>629</sup>. Perrault est très moderne, je ne le dirai jamais assez. Il n'est pas passéiste. Il n'est pas comme Claude-Henri Grignon qui raconte le siècle dernier. Et s'il avait eu à écrire *Les fils de la liberté*, il ne l'aurait pas fait comme Louis Caron; ce sont les patriotes d'aujourd'hui qu'il aurait choisis. Jamais une oeuvre québécoise n'aura discoursu sur le présent plus que l'oeuvre perraldienne. Ce présent qu'il porte au sommet dans un poème pamphlétaire d'une virulence extrême : *En désespoir de cause* (1971) dont Jacques Ferron a dit que, sur la Crise d'octobre, elle était l'oeuvre à lire.

---

<sup>627</sup> C'est en tournant *Un pays sans bon sens* que Perrault va trouver matière à un nouveau film : *L'Acadie, l'Acadie !*

<sup>628</sup> Michel Brûlé, *Pierre Perrault ou un cinéma national*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1974, [151p.], p. 134.

<sup>629</sup> Je réfère ici au très beau titre du recueil de poèmes de Patrice Desbiens : *Dans l'après-midi cardiaque*. Une façon de saluer en passant un grand poète du réel.

*En désespoir de cause* critique le fond québécois religieux. Il critique une origine empruntée aux fictions des autres. Perrault est un Juif en exil sur la terre promise.

... le mot est beau en péché... j'entre en désespoir comme en religion<sup>630</sup>.

Il se recommence à zéro avec orgueil. Il veut créer un monde. Quelle grande ambition! Merveilleuse ambition! Il invente des mots. Mieux encore, des verbes. Il « taille-mer » et « fend-le-vent ». Il « tache d'huile comme une rumeur »<sup>631</sup>. Il avoue ses péchés. Il avoue ses crimes. Perrault est au confessionnal. Il revit le livre de l'Église à sa façon. Il ne se contente pas de confesser, il prêche aussi :

quand on a vécu encarcené par les siècles il faut se dégacer<sup>632</sup>, éclater, bondir, rugir, se dérager, envahir l'ordre établi et majorer la parole interdite ... enfin<sup>633</sup>

Pierre Perrault n'hésite pas à recourir à l'emprunt et au pastiche. Il pastiche le langage du peuple. Il imite en empruntant son idiolecte. Il tresse son texte à même la substance linguistique du monde qu'il prend en modèle. Voilà sa fondation. En Perraldie, « les mots ne font jamais d'erreur ». Le poète nous a prévenus.

ma foi! ma grand'conscience! le plus que temps est venu de québécoisie (comme on dit iroquoisie) et je vous préviens que les mots ne font jamais d'erreur quand le coeur y est pour la peine<sup>634</sup>

[...]

je n'ai rien à offrir qu'un amour sans bon sens, que cet amour qui a cessé d'être innocent; amour des pieds à la tête; urgence passionnée pour un soleil quotidien qui m'incrimine et révèle dangereusement l'idée que je me fais de moi-même et du printemps dans les racines<sup>635</sup>

<sup>630</sup> Pierre Perrault, « En désespoir de cause », dans *Chouennes*, poèmes de 1961 à 1971, comprenant *Porulan*, *Ballades du temps précieux*, *En désespoir de cause* et des inédits, Montréal, L'Hexagone, 1975, [317 p.], p. 208.

<sup>631</sup> *Ibid.*, p. 209.

<sup>632</sup> Dégacer, selon Pierre Perrault, signifie le contraire d'agacer.

<sup>633</sup> *Ibid.*, p. 212.

<sup>634</sup> *Loc. cit.*

<sup>635</sup> *Ibid.*, p. 213.

Après avoir vécu *un pays sans bon sens*, Perrault accouche d'un amour sans bon sens. Autrement dit, il a trouvé sa terre, celle de la parole. Et Perrault défendra son idiolecte. La parole valable, c'est celle qui rend compte de notre prise en main. Celle qui refuse l'aliénation. Celle qui souligne notre singularité. *En désespoir de cause* est un poème immense du maquis, où l'iconoclaste Perrault, menacé par l'anathème, avance en hors-la-loi de l'esprit.

la légitimité est un abus de pouvoir et les taureaux seront  
renversés par les cornes

je perds tout intérêt  
pour le pain  
et les jeux

[...]

j'ai épousé la géographie... parce  
qu'on ne me donnait rien d'autre à faire... je me  
suis attardé à remonter les rivières jusqu'à l'amour...  
j'ai rencontré beaucoup d'oiseaux et quelques sque-  
lettes ayant laissé leur nom à des portages... alors  
j'ai dormi dans le lit des souvenirs... l'histoire  
m'a fait rougir de mon courage... j'ai entrepris de ne  
penser qu'à ça... secrètement j'ai inventé des filles à  
mettre au lit des fleuves et j'ai tué en rêve les pigeons  
qui épousaient la facilité...

[...]

on me proposait des systèmes solaires sans tenir compte de  
mes pommiers... je devenais de plus en plus vulné-  
rable... soudain j'aimai à vide

mais l'amour ne se rend pas  
et alors je recommençai les trois navires  
et récusai le temps  
qui s'ensuivit<sup>636</sup>

Pierre Perrault voit le monde du haut d'un sommet. Il s'est construit un observatoire. Sa démarche intellectuelle l'a conduit d'abord vers des hauts lieux de l'éducation. Le Collège Grasset, le Collège Sainte-Marie, la Faculté de Droit de l'Université de Montréal, l'Université de Paris, l'Université de Toronto. Perrault, certes, revendique le vernaculaire, mais il ne dédaigne pas à l'occasion la rhétorique,

<sup>636</sup> *Op. cit.*, p. 218-219.

l'arme des forts. Parfois, sa poétique est assujettie à une rhétorique argumentative. Perrault plaide toujours quelque chose. En fait, il n'a jamais cessé d'être *avocat*. Son monde est à peine né qu'il est obligé de le défendre. Maintenant, il passera autant de temps à le défendre qu'à le bâtir.

j'enfoncerai le monde  
et je poserai quelques questions  
à ceux qui victimisent  
le langage maternel<sup>637</sup>

[...]

Nous avons dit « joual » sans préméditation pour l'amour des  
diphthongues et sans vouloir gêner personne<sup>638</sup>

Comme Yvain, le chevalier au lion, Pierre Perrault est l'homme d'une quête. Lui aussi trouve un monde magique.

je tendis sur les battures d'une île imaginaire les  
perches démesurées d'une pêche chimérique et à  
mer basse un grand lingot de neige polaire m'écla-  
boussait de fleuve et de galère<sup>639</sup>

Mais plus que tout, Pierre Perrault est conscient de sa mission. Il dira :

« espérez »  
parce que j'arrive<sup>640</sup>

Paroles messianiques dont on retrouve l'écho sous forme de jeux intertextuels. Un chant d'*En désespoir de cause* s'intitule « Le cantouque des cantouques ». Les mots sont sous les mots. Le palimpseste du Grand Livre. *Le Cantique des cantiques* est un livre biblique. *Le Cantique* est un chant d'église en langue vulgaire, dit Littré. « Le cantouque » fait l'éloge du vernaculaire :

et je me jette dans l'inspiration du moment

---

<sup>637</sup> *Op. cit.*, p. 219.

<sup>638</sup> *Op. cit.*, p. 222.

<sup>639</sup> *Op. cit.*, p. 220.

<sup>640</sup> *Op. cit.*, p. 221.

avec force courages  
 paroles  
 chouennes  
 discours  
 dire  
 dictons  
 fables  
 présages  
 remarques  
 légendes et balivernes  
 car j'ai l'histoire longue et la brette facile et ce sont  
 mes armes blanches à l'âge atomique<sup>641</sup>

Perrault n'est pas le premier à revendiquer la langue vulgaire. Il s'inscrit dans la lignée de ceux qui la défendent. *En désespoir de cause* arrive au moment où il vient de compléter son grand cycle de l'île aux Coudres et son diptyque politique : *Un pays sans bon sens* et *L'Acadie, l'Acadie !?!* Son oeuvre provoque de plus en plus. Elle suscite la controverse partout où elle passe. C'est la marque d'un homme qui a une longue habitude poétique avec la confrontation. C'est le sceau d'un homme qui a une vision dramaturgique du monde.

Avec *Un pays sans bon sens* et *L'Acadie, l'Acadie !?!*, sortis en 1970 et 1971, nous sommes au seuil d'une nouvelle décennie. Perrault entreprendra alors sa grande marche à travers la misère du présent, celle d'une parole délaissée, la parole des descendants des défricheurs de l'Abitibi et des descendants des fondateurs du Mouchouâniipi.

Cette période sera la plus prolifique de son écriture. Trois livres : *Chouennes* (1975), *Gélivures* (1977) et *Le discours de la condition sauvage et québécoise* (1977). Six films : *Un Royaume vous attend* (1976), *Le retour à la terre* (1976), *C'était un Québécois en Bretagne, Madame !* (1977), *Le goût de la farine* (1977), *Gens d'Abitibi*

---

<sup>641</sup> *Op. cit.*, p. 230.

(1980), *Le pays de la terre sans arbre ou le Mouchouânipi* (1980). Deux grands cycles<sup>642</sup>. Mais il connaîtra l'échec<sup>643</sup>.

---

<sup>642</sup> À noter que ce sont ici les dates de sortie des films. Les tournages commencent dans les premières années de la décennie.

<sup>643</sup> Seule note encourageante : le prix du Gouverneur général pour *Chouennes*, en 1975.

## Chapitre 5

### L'ÉLOGE DE L'ÉCHEC

Après *L'Acadie, l'Acadie !?!* Perrault se tournera vers l'Abitibi pour y continuer sa quête fondatrice. Ce royaume du nord-ouest québécois n'a-t-il pas été dans les années 30 le rêve d'un nouveau pays ? le retour de la Nouvelle-France ? Plusieurs villes abitibiennes portent les noms des officiers du régiment de Montcalm : Rouyn, Malartic, Palmarolle, Cadillac, Normétal... Pierre Perrault connaît l'Abitibi par les curés, par les films de l'abbé Proulx et par *L'Abatis* de Mgr Félix-Antoine Savard.

Le mot « Abitibi » est un mot indien qui veut dire « Là où les eaux se divisent ». Ce grand territoire a connu trois grandes étapes de développement, rappelle l'écrivain Jacques Michaud<sup>644</sup>. Une première en 1910 avec la fondation d'Amos<sup>645</sup>, une deuxième, en 1925, avec la découverte de la mine Noranda, finalement, une troisième avec la colonisation de Roquemaure. C'est cette troisième Abitibi qui intéresse Pierre Perrault. Celle du slogan des prêtres colonisateurs : « Un royaume vous attend ! » Ce Royaume que l'abbé Maurice Proulx filmera dans deux documentaires remarquables : *En pays neufs* (1934-1937) et *Sainte-Anne de Roquemaure* (1942) :

L'abbé Proulx s'est inquiété du bout du rang. C'est son grand mérite à mes yeux. [...] L'abbé Proulx ne faisait pas de cinéma-cinéma. Il faisait à sa manière *La ligne générale* qui tant passionne les cinéphiles. Il se passionnait pour le destin des hommes et d'une conquête. Personne depuis n'a déploré le désastre, ni envoyé de renfort. Il tenait le discours d'un destin. D'une conquête. Il ne racontait pas une fable. Il ne fabriquait pas du rêve. Je n'ai rien (ou presque) contre le rêve. Mais il faudrait en sortir pour prendre pied dans la réalité. Un jour !

---

<sup>644</sup> Jacques Michaud, poète, est aussi l'auteur de plusieurs ouvrages portant sur l'Abitibi : *La terre qui ne commence pas* (1981), *Tous bords, tous côtés* (1983), *La première Amérique* (1988) et *Marie-Clarisse* (1993).

<sup>645</sup> Amos est le nom de jeune fille de l'épouse d'Omer Gouin, le premier ministre du Québec à l'époque.



Enfin ! C'est ce qu'*En pays neufs* propose aux hommes. C'est le propos de la *Ligne générale* d'Eisenstein, messieurs les intellectuels. Mais ils ne s'en rendent pas compte<sup>646</sup>.

Perrault admire l'oeuvre de Maurice Proulx, mais cela ne l'empêche pas de s'en servir d'une façon dramatique dans son film *Le retour à la terre*. En effet, ce moyen métrage, sorti en 1976, monte en parallèle les images d'un Hauris Lalancette<sup>647</sup> candidat du Parti Québécois en 1973, et celles tirées d'*En pays neufs* et de *Sainte-Anne de Roquemaure*. Le discours de l'abbé Proulx est idyllique. Il présente une Abitibi prometteuse, où les colons travaillent dans la joie, et où tout semble surgir prodigieusement, comme en témoigne ce texte du prêtre-cinéaste-agronome :

[...] j'étais conscient de prendre des scènes rares, des gestes quotidiens de cultivateurs, de travailleurs qui disparaîtraient dans quelques années. J'étais alors très heureux et fier de filmer de telles scènes sur le point de disparaître comme la coupe à la faucille et l'engerbage du blé, un laboureur avec ses boeufs, etc.; et surtout les gestes de nos gens de la campagne. Il ne faut pas oublier non plus les images du début de la colonisation en Abitibi, dans les villages gaspésiens, les petites paroisses avec les trottoirs en bois, le brûlage des abattis, la vie de nos ancêtres au début du siècle. J'ai aussi eu la chance de filmer des Indiens encore très peu marqués par la civilisation des Blancs<sup>648</sup>.

Les images d'*En pays neufs* et de *Sainte-Anne de Roquemaure* servent bien la biodramaturgie perraldienne. Elles permettent à Pierre Perrault de travailler un contrepoint qui souligne sa pensée montagère antithétique. Car si, pour Maurice Proulx, l'Abitibi était une promesse fabuleuse, l'Abitibi de la colonisation a été un échec pour Perrault. Une terre de misère. C'est pourquoi aux images idylliques de Proulx, il oppose le langage acide de certains colons :

Vous montez en colonie ou vous venez de perdre là... he... votre soupe trois fois par semaine [...]  
Là y avaient plus le choix les gars, vous partez à la conquête de l'Abitibi. Mais nos parents i ont dit : « I faut y aller, qu'est-ce

<sup>646</sup> Pierre Perrault dans *Séquences*, no 111, p.19. Il en profite encore une fois pour décocher une flèche aux intellectuels.

<sup>647</sup> Hauris Lalancette sera le protagoniste de tous les films abitibiens de Pierre Perrault.

<sup>648</sup> Maurice Proulx, cité par Yves Lever dans *Histoire du cinéma au Québec*, p. 22-23.

que tu veux, hein, t'as l'épée dans le dos, qu'est-ce que tu veux <sup>649</sup>?

Plusieurs commentaires du *Retour à la terre* viennent montrer l'envers de la médaille. Perrault cite les images d'*En pays neufs* tournées dans les années 30 par l'abbé Proulx et leur oppose la parole de colons des années 70. Il donne ainsi à la parole une préséance sur l'image. La parole règne dans *Le retour à la terre* et elle met en cause les images. Ce qui donne à ce film une allure dramatique. Le contraste nous plonge en plein drame du pays à naître et de la difficulté de posséder. Le discours de Perrault au sujet de l'Abitibi est celui de la désillusion. Celui de la lutte inégale entre les possédants étrangers et les défricheurs. Toutefois, le mérite de ce film, c'est de nous montrer les hommes en action. Or, bien que Perrault biodramatise, il n'ironise quand même pas le propos de la vie en rose de l'Abbé Proulx. Il l'authentifie en ajoutant, toutefois, ce qui manque aux documentaires de Proulx, la parole de ceux qu'on voit travailler à s'en fendre le coeur. On peut dire qu'il lui rend hommage à travers le personnage d'Hauris Lalancette qui, malgré tout, croit au Royaume.

I n'avait du coeur mon père chez nous, sacrifice, quand i est arrivé, i avait huit-z-enfants sur les bras, pas de femme, maman était morte. I n'a ouvert une terre, pis i a travaillé... Viens voir la terre de mon père... a toute été faite à la hache... pas labouré avec des tracteurs, callé de bois quatre pieds dans terre... mais à la hache<sup>650</sup>.

Hauris est un personnage haut en couleurs par sa *chouenne*. Il est l'homme du discours. Il est celui qui transporte le vernaculaire perraldien dans le politique. Il est celui surtout qui permet à Pierre Perrault de faire l'éloge même de l'échec.

J'aurais tant de choses à dire du génie de l'Abitibi qui finira bien par se libérer des entreprises. Du génie d'Hauris Lalancette qui a recommencé le royaume au premier arbre... et dont je ne propose pas le destin mais le courage... dont je ne propose pas au présent le retour à la terre mais l'idée de royaume. Mais qui a

---

<sup>649</sup> Paroles extraites du film *Le retour à la terre*.

<sup>650</sup> Paroles extraites du film *Le retour à la terre*.

besoin du courage et du royaume quand on a mis tous ses oeufs  
dans la boîte à lunch <sup>651</sup>?

Hauris ressemble à Perrault dans la mesure où il est à la fois un homme de parole et un homme d'action. Il s'inscrit comme le personnage dramatique par excellence qui se meut sur la toile de fond de la problématique de la fiction *royaume* et de la réalité *misère* du défrichement. On ne dira jamais assez comment *Le retour à la terre* est l'illustration de la démarche perraldienne du besoin de fonder et de la difficulté de la fondation.

[Hauris] devenait l'homme du bout du rang, l'homme seul au bout du rang, le dernier combattant d'une conquête à laquelle il continuait de croire. L'homme qui refuse de capituler<sup>652</sup>.

*Un royaume vous attend, Le retour à la terre, C'était un Québécois en Bretagne, madame!* et *Gens d'Abitibi*, tous ces films n'ont pas été bien accueillis.

Comme si on avait honte de l'aventure de l'Abitibi. Honte de l'échec. Honte de la colère d'Hauris Lalancette, cet homme qui attend toujours le royaume et le réclame à tue-tête<sup>653</sup>.

Car pour Perrault, l'Abitibi :

est le silence précambrien, le grand bouclier du silence. Et Hauris, la voix qui crie dans le silence<sup>654</sup>.

Ainsi, par un tour de force, Pierre Perrault réussit à rendre hommage à l'échec. Il ne lâche pas prise. Il a pour son dire : « Mais plutôt faire l'éloge de l'échec que de racheter au rabais la fièvre du samedi soir »<sup>655</sup>. Il le fait avec passion. Et plus que partout ailleurs, il le fera dans un texte qui n'a jamais été publié et qui s'intitule « Un pays qui commence à peine » qu'il écrit pour saluer la naissance du recueil de

<sup>651</sup> Pierre Perrault, dans « Entretien avec Pierre Perrault » de Léo Bonneville, *Séquences*, no 111, janvier 1983, p. 7.

<sup>652</sup> *Loc. cit.*

<sup>653</sup> Pierre Perrault, « Le cycle abitibien », dans *Caméramages*, Paris, Edilig, 1983, [127 p.], p. 51. [Article paru sous le titre « Éloge de l'échec », dans *Possibles*, mars 1982.]

<sup>654</sup> *Loc. cit.*

<sup>655</sup> *Loc. cit.*

poèmes *La terre qui ne commence pas* de Jacques Michaud, poète abitibien<sup>656</sup>.  
D'entrée de jeu, il salue donc le courage de l'écrivain Michaud :

Comment parler des hommes, dans des livres, quand les hommes eux-mêmes préfèrent se taire sur eux-mêmes ? Je salue ici donc le courage d'écrire à propos du silence, dans un temps où l'écriture se paie de mots, dans un monde où l'anthropologie se fait en l'absence de l'homme comme dirait Fernand Dumont... dans un monde où la réalité apparaît comme fiction et l'imaginaire comme une réalité, pensent les romanciers du futur inavoué, comment tenir tête à l'écriture ? L'écriture qui dévore les vestiges de notre humanité pour vendre ses idoles. Comment mettre au monde avec les mots de tout le monde ? Qui osera poser la question de l'homme à l'écriture<sup>657</sup>.

Jacques Michaud la pose et Pierre Perrault lui rend hommage en l'associant à l'un de ses grands personnages qui vient de mourir, Grand-Louis-à-Joseph-de-l'Anse<sup>658</sup>, le Grand-Louis qui nous a fait tant rire dans *Pour la suite du monde*, *Le Règne du jour*, *Les voitures d'eau* et *Un pays sans bon sens*. Grand-Louis qui a vécu et a raconté la misère à sa façon.

Car il reste des hommes parmi nous, même si Grand-Louis-à-Joseph-de-l'Anse est mort à bout d'âge la semaine dernière. Mort un peu fictive. Mort hospitalière. Mais on peut dire qu'un poète est mort qui ne remettait pas en question la réalité, qui ne mettait pas en fiction libérante l'accablante réalité. Un homme est mort qui tenait à la parole, qui tenait au monde par la parole. Et il ne savait peut-être pas lire. Ce qui ne l'empêchait pas de rêver, de poétiser, de chouenner, de dire des merveilles<sup>659</sup>.

L'homme qui s'était vu amanché pour turluter au début de *Pour la suite du monde* est mort :

Et il a poétisé jusqu'à sa mort. Il a fait un poème de sa mort. À sa manière. Quelques jours avant le dernier jour, son fils, l'entendant chanter tout seul dans son lit, lui a demandé : *Qu'est-ce que tu fais là, l'père ? tu chavires-tu ?*

<sup>656</sup> Texte de présentation du livre de Jacques Michaud *La terre qui ne commence pas*. Lu par l'auteur, à Hull, en 1981.

<sup>657</sup> « Un pays qui commence à peine », texte manuscrit, folio 1.

<sup>658</sup> Il est mort en 1981.

<sup>659</sup> *Op. cit.*, folio 2-3.

Et ce fils, et cet homme de navire (il est calfat et a étoupé toutes les voitures d'eau de son île) croyait voir son père, un peu fragile, naufrager pour de bon. Naufrager... quel beau mot pour mourir entre la mer et l'eau douce. Mais Grand-Louis, qui ne dormait pas du sommeil de la simplicité, lui a répondu en toute simplicité, comme si c'était la chose la plus naturelle du monde :

*Mais non... je ne fais pas naufrage... je chante mon service.*

Et durant des jours et des jours il s'est chanté à lui-même, tout seul, dans l'ombre de sa chambre, la messe des morts; n'est-ce pas une belle fin pour un chantre d'église qui s'émerveillait devant un Kyrie royal dont il ne comprenait pas les mots ? Mais le sens n'est pas toujours dans les mots. Et c'était un homme du sens. Quand son cheval, son compagnon de labour, son cheval Carlot, Carlot marabout comme il disait pour l'invectiver, quand son cheval est mort de sa belle mort laborieuse, Grand-Louis lui a chanté un libéra, ni plus ni moins, un libéra que j'ai d'ailleurs enregistré parce que vous ne me croiriez pas. Cet homme aimait les chevaux et il chantait en labourant.

Voilà que Pierre Perrault, pour parler de l'Abitibi de Jacques Michaud, évoque la mort et la vie de Grand-Louis. Il évoque l'extrême comme un poète dramatique qui fréquente l'excès et l'hyperbole :

Il chantait la rose blanche, il chantait la loutre veut pas sortir du trou et il chantait des chants d'église pour se faire la voix. Et quand son cheval meurt, il lui rend un hommage, il lui offre ce qu'il a de plus beau à offrir, lui, le chantre d'église. Non pas des fleurs de fleuriste, non pas des fleurs de rhétorique, mais les fleurs de son champ, de sa vie. Il lui élève un monument fugace mais le plus charnel qui soit. La poésie ne s'achète... elle est en nous comme un accent, comme un soleil.

Le texte de présentation du livre de Jacques Michaud m'apparaît de plus en plus comme le témoignage vibrant de la pensée enthousiaste de Pierre Perrault qui, même s'il a vécu à sa manière la misère abitibienne, revendique la grande force de la vie. Il refuse l'échec pour mieux le combattre, il lui oppose les forces vives de sa grande biodramaturgie. Ce texte est en fait un hommage au personnage biodramatique qu'il a mis au monde. Grand-Louis est une force vive :

Grand-Louis n'empruntait pas son mode à la mode. Il inventait lui-même sa vérité. Il inventait sa vie. Il avait ce génie de tirer de sa propre existence, de sa misère, de ces champs, de sa mémoire, le sens à donner aux choses. Il a eu le courage de parler sans emprunter son discours. De dire son âme sans imiter Boris Vian, Cocteau. De laisser la parole à son âme sans imiter l'âme des livres. Je salue donc ici le courage de parler. Je salue celui qui donnait la parole à la poésie<sup>660</sup>.

Voici un émouvant plaidoyer en faveur d'un art du réel. En rendant hommage à ce grand personnage, il montre à quel point il est un écrivain dramatique, c'est-à-dire un écrivain de personnage. L'art biodramatique est l'art de projeter dans le temps et l'espace le drame intérieur d'une parole inventée par la vie. Et l'hommage qu'il rend à Grand-Louis qui vient de mourir donne à lire en filigrane un hommage à Hauris Lalancette qui continue à vivre. Perrault a cherché dans Grand-Louis « une explication du langage » :

Il ne communiquait pas avec les mots comme une image mais il parlait aux hommes et à son cheval. C'était un homme sensible. Il pleurait souvent et de bon gré. Par amour. Et par le moyen du langage il mettait au monde. Comme un accoucheur. Il mettait au monde tout ce qui autrement restait lettre morte. Il ne croyait pas remplacer le réel comme un dieu. Il voulait plutôt rendre compte de l'instant qui passe, dire aux autres comment le réel le traversait, l'illuminait. En un mot il était poète. Et il accueillait dans sa poésie tout ce qui passait à sa portée<sup>661</sup>.

Le texte « Un pays qui commence à peine », comme le « Discours sur la parole », ajoute à la fondation de la parole vive et d'une écriture du réel.

Je réclame donc de l'écriture qu'elle s'inspire de la parole qui est notre seul fondement. Allons-nous renoncer à l'héritage ? omettre un homme qui saluait d'un libéra la mort de son cheval, récuser tant de vies parce que leur parole n'a pas mérité la Palme d'or ? Parce que l'écriture est princière ? Je crois au contraire secrètement que l'écriture se rapproche enfin des hommes. En dépit des fictions qui nous sollicitent. L'écriture quittera un jour ses jardins de Versailles et de Mallarmé, pour enfin s'accoupler à la vulgarité, comme on dit des noms d'oi-

---

<sup>660</sup> *Op. cit.*, folio 4.

<sup>661</sup> *Op. cit.*, folio 5-6.

seaux et des noms de fleurs qu'ils sont vulgaires quand ils ne sont pas latins mais la poésie n'est pas ailleurs il me semble<sup>662</sup>.

Or, Jacques Michaud est cet écrivain nouveau du réel<sup>663</sup>. Il y a dans les livres de Michaud une appréhension directe de la vie, une révélation, une vérité :

le discours est pourtant encore bien beau  
l'argent est toujours aussi bon  
mais c'est toujours celui des autres<sup>664</sup>

Et Pierre Perrault se met à intégrer la poésie de Michaud à son texte :

Il faudra bien finir par leur dire aux hommes et aux femmes de *cette terre qui ne commence pas* depuis trop longtemps... de cette terre qui commence à peine... de cette terre de peine et de misère... de cette terre *qui ne garde pas ses oiseaux...* de ce pays *presque sans dents...* à ces hommes *qui n'ont jamais eu de choix...* à ces femmes... *restées... deux mois en arrière de l'amour...* à ces boeufs qui s'arrachent d'abord le coeur avant d'ébranler les souches... il faudra bien finir par leur dire que *nous allons être obligés d'avoir le choix [...]*<sup>665</sup>.

Perrault est inspiré par la poésie de Michaud comme il l'a été par le courage d'Hauris :

J'ai eu envie de connaître cet homme qui se crache dans les mains de l'espérance au lieu de cracher sur l'espérance. J'ai eu envie de connaître cet homme, parce qu'il est un conquérant, un combattant, parce qu'il n'abandonne pas la partie parce que son voisin capitule, qui ne connaît pas la triste morosité, parce qu'il n'a pas le temps de s'écouter, de se plaindre, de se lamenter<sup>666</sup>.

<sup>662</sup> *Op. cit.*, folio 6.

<sup>663</sup> Pierre Perrault écrira dans « L'épreuve du temps », communication faite au « Colloque Félix-Antoine Savard » tenu à l'Université d'Ottawa les 24 et 25 octobre 1996 : « Certains comme Savard et Ferron, tantôt par le romanesque ou par la poésie, comme Jacques Michaud par le vécu de sa mère Marie-Clarisse en Abitibi, ou d'autres par le caméramage qui prend son inspiration dans la parole vécue, et j'en passe, ont cherché à le mettre au monde, ce petit peuple. » Pierre Perrault, « L'épreuve du temps », manuscrit lu au Colloque Félix-Antoine Savard à l'Université d'Ottawa, le 25 octobre 1996, [25p.], folio 4.

<sup>664</sup> Jacques Michaud, *Tous bords, tous côtés*, p. 49.

<sup>665</sup> *Op. cit.*, folio 7. La phrase « nous allons être obligés d'avoir le choix » est de Francine Tremblay.

<sup>666</sup> Pierre Perrault, dans « Entretien avec Pierre Perrault » de Léo Bonneville, *Séquences*, no 111, janvier 1983, p. 10-11.

En fait, Pierre Perrault est au coeur même du vernaculaire et il n'a pas peur de montrer sa beauté crue. Il le revendique au point de s'en faire le chantre lexicologue et, pour ce, il fait appel à la *chouenne* de Charlevoix. L'Abitibi n'est plus toute seule. L'Abitibi, sous sa plume, se mélange à Charlevoix :

Et pourtant ce peuple du silence savait nommer sa vie. Je voudrais énumérer quelques mots — il y en a des milliers — qui ont échappé aux clochers, aux vainqueurs et que les géographes n'ont pas retenus : la couaquerie où nichent les bihoreaux que les gens du pays nomment couacs non sans raison, Tour l'oignon je ne sais trop ni pourquoi ni comment, Trousse-pioche, Traîne-poche, Blagousse (de black house reconquis), Craqueraie, la Côte du ruisseau Jureux qui faisait damner les charretiers... et Pissec, Pissec dans les hauts de Saint-Urbain (où il y a un clocher) parce que l'herbe y est si rare que les vaches ont le pis sec... et j'en passe. Ce peuple du silence a su nommer sa vie. Et il attend de ses poètes qu'ils les réhabilitent, qu'ils les corroborent, qu'ils les justifient à leur propres yeux... qu'ils les prennent au mot si on peut dire... ces hommes qui habitent misère. Et ils n'ont pas attendu le Messie pour nommer leur misère par son nom de village. Nous sommes tous les fils de misère, fils de bûcherons, nés dans une culture du silence bien gardé faute de Grand-Louis<sup>667</sup>.

Apologie du vernaculaire. Fondation d'une écriture qui reconnaît sa manifestation littéraire. À ne pas s'y tromper, Perrault sème dans ce texte le vernaculaire dans l'espoir d'une belle récolte. Il y a de l'abbé Proulx en lui. Apologie de la parole populaire, et l'on se met à rêver d'un engerbage de blé de la littérature orale. Il y a du grand dramaturge en lui qui oppose deux formidables personnages que sont la parole et l'écriture :

L'écriture se doit de revenir aux paroles fondatrices. Notre âme repose sur la misère des pères pitoyables. L'oublier, c'est s'oublier comme une quantité, mépriser son père, avoir honte de sa mère.

*nous avons laissé humilier l'intelligence des pères*

nous reproche Miron qui nous propose de

---

<sup>667</sup> *Op. cit.*, folio 12.



*lier nos racines de souffrance  
à la douleur universelle  
dans chaque homme ravalé*

Et nous avons pris racine dans cette misère qui se désâmait d'une étoile à l'autre, dans chaque homme ravalé dans chaque femme inquièteuse au bout du rang<sup>668</sup>.

[...]

Je prétends avec Jacques Michaud que les humanités commencent à mon père chasseur et à ma mère raconteuse, à *ma tante Pearl et à mon oncle Raoul*<sup>669</sup>.

[...]

Je vous propose à vous-même. Il n'y a pas d'autre humanité. Il ne s'agit pas de se prendre pour un autre mais pour soi-même. Nous sommes le commencement du monde. Non pas la fin mais le commencement. Et l'humanité des autres ne sera jamais qu'une idolâtrie si tu n'arrives pas à te nommer toi-même. Il n'y a pas d'autre littérature ou encore, tout le reste n'est que littérature.

Voilà encore une attaque contre les intellectuels. Je l'ai dit, Perrault jouera avec eux toute sa vie parce qu'il est lui aussi un intellectuel. C'est, du reste, pendant cette décennie 70 qu'il s'attaquera au plus grand d'entre eux qu'il a pourtant beaucoup aimé et dont il continue à admirer certaines oeuvres. Cela se passe en 1978, dans une page du *Devoir*, où il répond à Félix-Antoine Savard qui vient d'écrire un texte où il dit ni plus ni moins qu'il votera non au référendum prochain. Perrault écrit : « Ce matin, mon père m'a déshérité ». Car Savard réfute Menaud et parle de réconciliation. Nous sommes à deux ans du Référendum. C'est assez pour humilier le poète qu'est Perrault. « Ce matin, mon père m'a déshérité ». Une phrase digne du poème par sa charge subite. Mais c'est une phrase de juriste. Pierre les connaît bien, les juristes. Il sait parler le langage de la succession. Il y a du notaire dans sa plume. « Ce matin, mon père m'a déshérité ».

Mais quel était l'héritage ? Perrault entreprend de le dire. Et pas n'importe comment. Il cite *Menaud*, il évoque *l'Abatis*. « Et nous avons bu à la libération ... de la terre de mon pays et à l'éruption de tout le soleil accumulé là depuis des

---

<sup>668</sup> *Op. cit.*, folio 15.

<sup>669</sup> *Op. cit.*, folio 22.

*siècles*<sup>670</sup> ». Pour Perrault, Savard est l'auteur de la promesse. Grâce à *l'Abatis*, Perrault s'est dépouillé de littérature. Il a trouvé sa propre voix, son ton, sa révolte. Mais voilà que Savard n'est plus Savard ou plutôt que Savard ne parle plus comme Menaud. Perrault alors se révolte : « On ne peut pas passer sa vie à espérer la venue de Moïse et empêcher Moïse de naître »<sup>671</sup>, écrit-il avec une lucidité qui nous dit toute sa conscience d'homme qui a profondément aimé Savard. « Savard nous a grandis jusqu'à la rébellion, jusqu'à la folie, par le poème »<sup>672</sup>. Mais Savard n'est plus Savard, et Perrault s'écrie : « Pourquoi nos pères refusent-ils de voter en faveur de l'espérance des fils <sup>673</sup>? »

Le passé est loin  
c'est seulement le présent qui cogne dans la tête  
et c'est comme des soldats en déroute  
qu'ils avancent dans ces terres  
qu'ils ne pourront désormais nommer  
sinon à la mesure des miettes  
qui tombent de la table

Jacques Michaud<sup>674</sup>

Les années abitibiennes de Pierre Perrault sont celles d'une rencontre avec le pays de la misère. C'est aussi la rencontre du merveilleux Hauris Lalancette, qui croit toujours au Royaume et qui, par sa remarquable ténacité, nourrira l'âme perraldienne autant que ne l'auront fait Alexis, Léopold et Grand-Louis. Hauris, c'est le vernaculaire fait homme. C'est un Menaud qui se bat jusqu'au bout.

Hauris est resté. Il était fort d'une idée qu'il a refusé de sacrifier à l'assistance sociale. Pourtant il a vécu deux vies. Il a vécu la vie de mercenaire, il a été brûlé par la pitoune, à charroyer, à charger au crochet. Quand il revenait à la maison, le samedi soir, sa femme lui frottait le dos. Il était barré. La barre de la pitoune. Du feu entre les omoplastes. Sa femme n'a pas voulu

---

<sup>670</sup> Félix-Antoine Savard cité par Pierre Perrault dans *De la parole aux actes*, p. 352.

<sup>671</sup> *Ibid.*, p. 357.

<sup>672</sup> *Ibid.*, p. 361.

<sup>673</sup> *Loc. cit.*

<sup>674</sup> *Tous bords, tous côtés*, p. 32.

vendre les vaches. Brave Monique! Faut-il dénigrer la bravoure et vanter ceux qui rendent les armes ? Il a aussi travaillé dans les mines. Son frère est mort de la silicose. Lui, il en a récolté un souffle au poumon. Mais ils n'ont pas versé les sous de leur travail dans la marchandise des autres. Au lieu de consommer, ils ont continué la conquête. Ils ont investi dans la ferme au lieu d'aller en Floride. Aujourd'hui, ils sont maîtres chez eux. Ils ont gagné la souveraineté. Un morceau de souveraineté. Il n'y a pas d'autres chemins<sup>675</sup>.

Parallèlement à l'Abitibi, Perrault rencontrera, dans les années 70, une autre misère, celle des Indiens. Il posera alors la question amérindienne. Il le fera en biodramaturge également, c'est-à-dire en homme capable d'aller au coeur d'une blessure.

---

<sup>675</sup> Pierre Perrault, dans « Entretien avec Pierre Perrault » de Léo Bonneville, *Séquences*, no 111, janvier 1983, p. 13-14.

## Chapitre 6

### LE GOÛT DE LA FARINE

Trois ans après la sortie du *Pays de la terre sans arbre* (1980), Pierre Perrault écrit cette pensée dans « La question amérindienne » :

Ce métier de regarder les autres est-il un cul-de-sac où l'on ne fait que se rejoindre, se digérer soi-même, confesser ses préjugés ? Mais qui n'a pas de préjugés me lance la première pierre : celle de la vérité. Comme s'il n'y avait de vrai que sa propre souffrance. Alors celle des autres, qu'en faire ? Du cinéma, me direz-vous. À moins de chercher refuge dans la fiction<sup>676</sup>.

C'est par ce texte « La question amérindienne » que je voudrais rappeler la démarche particulière du biodramaturge au pays de la terre sans arbre. Dans « La question amérindienne », Perrault cherche d'emblée la bienveillance du lecteur en s'attaquant à d'éventuels adversaires. Il prévient. Ici, il veut d'entrée de jeu justifier la liberté qu'il a prise de regarder les Indiens, c'est-à-dire de les filmer. S'il y a des hommes de la misère, ce sont les Amérindiens, auxquels Pierre Perrault consacra deux biodrames : *Le Goût de la farine* (1977) et *Le pays de la terre sans arbre ou Le mouchouânipi* (1980)<sup>677</sup>. Dans ces films, il donne la parole aux descendants des premiers arrivants.

Mais revenons au texte. Très rapidement Perrault passe *ad rem*. Il justifie son propos par les éléments importants de sa démarche. Il assure la qualité de son argumentation. J'en veux pour exemple ces phrases :

Par ailleurs comment accepter toutes ces souffrances imaginaires, tous ces bonheurs de cinéma quand il y a de par toute la terre tant d'hommes qui s'ignorent, qui ne savent même pas le son de leur voix, la couleur de leur accent, la trempe de leur caractère, n'ayant pas de regard sauf celui du rêve mis en boîte par l'odieux visuel et l'abominable électrohome<sup>678</sup>?

---

<sup>676</sup> Pierre Perrault, « La question amérindienne », Montréal, l'Hexagone/Édilig, 1983, [p. 67-95], p. 67.

<sup>677</sup> Ces deux films sont coréalisés par Bernard Gosselin.

<sup>678</sup> « La question amérindienne », p. 67.

Si Pierre Perrault se sent obligé de justifier sa démarche, c'est parce qu'il a été attaqué. Il sait qu'il est à contre-courant, mais il n'a que faire de *la rectitude politique*. Il ne veut pas tomber dans la facilité de la fiction. Il écrit en étant conscient de ses adversaires. Perrault est un chasseur, Jean-Daniel Lafond nous le fera bien comprendre dans ses *Traces du rêve*. Perrault est un guerrier, mais sa lucidité guerrière, présente dans toute son oeuvre, puise dans un enthousiasme fondateur. En somme, Perrault pose une question devant le grand jury que nous sommes.

Comment peut-on être spectateur de l'existence des autres et transcender ce qui fait la fortune des fabricants de cartes postales et des vendeurs de souvenirs ? Nous sommes navrés de curiosité obscène et malade à leur égard comme pour éluder quelques remords : pourvu qu'ils soient pittoresques et inoffensifs. A-t-on jamais vu un berger s'attendrir sur les loups, un loup à propos des brebis<sup>679</sup>?

La réponse, bien sûr, c'est son cinéma vécu. Ses biodrames. « On ne vend pas impunément son âme »<sup>680</sup>, écrit-il, ajoutant :

Où trouver ailleurs que dans sa délinquante le début de soi-même ? C'est dans ce sens que l'histoire contredit la fiction. C'est dans ce sens que la fiction détourne l'avenir<sup>681</sup>.

Perrault réclame le droit « de confesser ses préjugés ». Il part pour La Romaine, un petit village indien de la Basse-Côte-Nord et constate :

[...] un peuple écarté de l'histoire par la seule force de notre présence, par la seule présence de notre pollution, comme les saumons des rapides de Lachine, un peuple à la fois timide et curieux nous regarde... Car nous sommes étranges, puissants et insolites<sup>682</sup>.

Il est étranger comme Cartier. Des Indiennes le regardent. Il a pour les décrire cette manière unique :

---

<sup>679</sup> *Op. cit.*, p. 68.

<sup>680</sup> *Op. cit.*, p. 69.

<sup>681</sup> *Op. cit.*, p. 69.

<sup>682</sup> *Loc. cit.*

Mais comment effacer cette gêne des femmes et du premier abord ? Cette façon de se cacher les unes derrière les autres comme s'il n'y avait qu'une femme dans le village et d'être toutes là, nous regardant à la dérobée, comme si cela était indispensable, comme si vraiment elles attendaient quelqu'un ou quelque chose de nous.<sup>683</sup>

Comme Jacques Cartier, son maître, Pierre Perrault va vers la découverte. Il pénètre une terre presque vierge. Il décrit des gens qui ont déjà vu d'autres Blancs. Il ne s'attend pas à ce qu'on lui dise : « Ami, ton semblable t'aimera », comme on l'avait dit à Cartier en 1534. Depuis cette époque, l'Indien a eu amplement le temps de mesurer l'amour de ceux qui sont venus.

Le vocabulaire perraldien est vocabulaire vivant. Sa rhétorique est une rhétorique qui s'adapte. Je parle bien sûr de l'*elocutio*. Ses images forment bestiaire, tantôt loup, tantôt saumon, maintenant belette. Perrault fait cette remarque sur les enfants. Ils sont « espiègles et fuyants comme belettes dans la corde de bois<sup>684</sup> ». Et il invoque le récit de voyage de Cartier :

Je constate qu'ils sont morveux à merveille, mais *plus durs que bestes au froict* en dépit du vent salin<sup>685</sup>.

Si les Indiens ont été dupes, ils n'en sont pas moins intelligents. Ils ont une intelligence du monde qui n'est pas la nôtre. Selon Perrault, ils savent que le miroir n'est qu'une illusion.

Un jour, peut-être, auront-ils compris l'astuce des miroirs ? Et alors ils deviendront nos ennemis. Ils en auront assez d'être les victimes. Et ils achèteront les armes de la puissance qui refuse le partage. Un jour, peut-être demain<sup>686</sup>.

La littérature perraldienne, qu'elle soit poétique, narrative ou essayiste, fouille toujours le réel. Elle est toujours fondée sur une idée du réel. Perrault défend toujours

---

683 *Op. cit.*, p. 70.

684 *Loc. cit.*

685 *Loc. cit.*

686 *Op. cit.*, p. 70 et 73. Nous sommes en 1983. Cette parole fait figure de prophétie. Sept ans avant la Crise d'Oka.

une cause. En 1956, il a décidé de prendre la grande cause de la parole. Il s'est institué son dramaturge et son avocat. Et, petit à petit, il a travaillé sa plaidoirie. Il a colligé les documents pertinents à la défense de son trésor. Il l'a biotextualisée puis biodramatisée. Puis, il l'a défendue dans ses essais en faisant appel à l'avocat en lui. Il a même fait plus. Il est entré en chevalerie. Comme Yvain, le chevalier au lion<sup>687</sup>, il n'a pas attendu l'aval du roi. Il est parti dans sa forêt de Brocéliande affronter son chevalier Roux.

Sa forêt, son *sauvage*, il le trouve dans le Grand-Nord québécois. Après avoir courtisé l'île aux Coudres, il part à la découverte de la condition sauvage et québécoise. Il va entre autres au pays de la terre sans arbre. Il y rencontre l'esprit. Il affronte un nouveau discours. Celui de la misère et de la folie dans lesquelles la cupidité blanche a confiné l'Indien. Et il donne à ce dernier la parole. Il enregistre sa légende. Il rencontre Mahinoësche. Elle lui dit :

le père de mon père  
est couché là-bas,  
mort là-bas,  
au pays de la terre  
sans arbre  
c'est là que  
le caribou avironne  
qu'il m'a toujours dit  
mon père  
ça c'est le Mouchouâni,  
le lac du pays de la terre  
sans arbre<sup>688</sup>

Perrault est confronté à une vie nouvelle. Il entre dans le plus que vernaculaire. Il atteint la source du langage. Mahinoësche parle avec la plus grande simplicité du monde. Elle raconte la légende du caribou qui appartient à la collectivité montagnaise. Elle ne cherche pas l'effet. Elle veut plutôt rendre l'esprit collectif de son peuple. Dans le conte d'Atticknapéo, nous ne sommes pas loin du merveilleux comme on l'entendait au Moyen Âge. Je pense au conte morganien. Ici aussi il y a

<sup>687</sup> Le personnage de Chrétien de Troyes.

<sup>688</sup> Pierre Perrault, *Discours sur la condition sauvage et québécoise*, Montréal, Lidec, [108 p.], p. 52.

déplacement vers l'autre monde, conquête de l'amour d'une femme et transgression d'un interdit<sup>689</sup>.

L'Amérindien devient un trope de l'écriture perraldienne. La métaphore de l'homme dépouillé de ses vestiges. Là, en terre boréale, Perrault cherche les racines.

L'essai de Pierre Perrault « La question amérindienne » est écrit avec le corps comme, du reste, le sont *Le goût de la farine* et *Le pays de la terre sans arbre*. Le je devient alors un moteur important de la révélation :

Je m'introduis donc dans le présent et l'actualité des Indiens, ayant depuis longtemps abandonné tout espoir de rencontrer la Chine des légendes<sup>690</sup>.

Pierre Perrault est le plus subjectif des écrivains du réel. D'ailleurs il ne s'en cache pas. Il est un monteur. Il donne une direction au réel. Il le construit. Certes, il traque le vécu, mais il l'arrange. La grande figure de son langage cinématographique est l'entrelacement. On retrouve déjà cette technique dans la littérature médiévale. Elle apparaît d'une façon certaine dans *Yvain, le chevalier au lion* de Chrétien de

---

<sup>689</sup> La légende du caribou racontée par Mahinoësche : « La maison d'Atticknapéo, le maître du caribou, se trouverait dans le pays des terres sans arbre. Une fille a eu un garçon et ce garçon connaît Atticknapéo. De son rêve, cette fille-là s'est accouplée avec Atticknapéo et elle a eu un garçon. Ce garçon sait où se trouve Atticknapéo qui est son père à cause du rêve que la fille a eu et il est parti un jour à la recherche de son père. Arrivé à la maison d'Atticknapéo qui est quelque part dans le pays de la terre sans arbre, il n'a pas vu son père, mais il a vu le compagnon de son père qui est son oncle. Il a été bien reçu là-bas au pays de la terre sans arbre par son oncle qui est le compagnon de son père et il a surtout été très bien nourri. Il a mangé la moelle des os de caribou qu'il a goûtée avant son départ. Alors il a reconnu la qualité de cette nourriture qui donne la force de marcher.

Alors le garçon a reçu en héritage le terrain du caribou, toutes les terres où passe le caribou en abondance. Son oncle l'a renvoyé en lui donnant un pays d'abondance. Le garçon n'était pas tout seul, il était avec son ami et son ami l'attendait dehors.

L'ami n'a pas reçu l'abondance du caribou. Le garçon et son ami ont vu toutes les traces des animaux à leur retour.

Cette maison-là de son oncle était pleine de choses extraordinaires et qu'on ne saurait dire. Il n'a pas vu Atticknapéo mais son oncle. Son vrai père ne devait pas être bien loin. Le garçon n'a pas vu son père, mais c'est son père qui lui a donné l'abondance du caribou. L'oncle lui a donné l'abondance du caribou de la part de son vrai père Atticknapéo qu'une fille avait vu en rêve.

Sur la route du retour il a vu l'abondance du caribou. On dit qu'il a reçu beaucoup, mais quand on pense que c'est son oncle qui lui a donné tout ça, combien plus aurait-il été favorisé si son père qu'une fille a vu en rêve lui avait accordé toutes ces faveurs.

En cette maison, tout était très beau et très glacé, et la glace brillait d'elle-même. » *Op. cit.*, p. 54-55.

<sup>690</sup> « La question amérindienne », p. 78.



Troyes. Toutefois, l'art de Perrault est plus complexe que la *conjointure* de ce roman de chevalerie<sup>691</sup>.

Dans « La question amérindienne », qui résume bien son expérience avec les Indiens, le texte fait beaucoup de place au vécu de l'auteur. Perrault est en quête du sens. Je dirais du sens comme le *sen* médiéval, c'est-à-dire de la signification. Il s'enfonce dans les terres, loin à l'intérieur du Québec, jusqu'au Mouchouânipi. Il s'enfonce avec sa culpabilité et ses doutes d'homme blanc. Mais il a besoin de cette quête profonde du réel. Après l'île aux Coudres et parallèlement à l'Abitibi, il veut aller toujours plus loin, toujours plus haut. Il arpente maintenant le pays de la terre sans arbre avec ses doutes mais aussi sa ferveur et sa passion<sup>692</sup>. Comme dans ses autres films, il vivra avec ses personnages :

Ensemble, nous avons braconné la rivière des Américains. Ils applaudissent l'exploit. Mais je n'arrive pas à ne pas me percevoir comme un de *ces messieurs*, comme ils les appellent, quand Basile m'avironne, me désigne les bons endroits, se réjouit de mes prises, admire la finesse de ma perche, la vitesse avec laquelle je rejoins les sauts, le bond de la truite sur la mouche, l'action de ferrer la bête en surface, la souplesse de la ligne et du bambou à la poursuite du poisson qui brille au soleil et finit par montrer son ventre lumineux, taché de ce point orange et mouvant comme une fantaisie, au moment où je l'attrape par les ouïes et le jette dans le canot où il trépigne, emprisonnant les couleurs du prisme dans les éclaboussures de l'eau qui dormait entre les varangues<sup>693</sup>.

Le poète dramatique vient de vivre un combat. Il s'est fait plaisir. Il s'est octroyé la liberté de l'essayiste pour croquer une scène tout à fait dramatique, à tout le moins pour le poisson. Ici, Perrault la double de la liberté du biodramaturge. Il y a chez lui comme un entrelacement de genre, ce qui rend encore plus ardu de classer sa

---

<sup>691</sup> Parmi les caractéristiques d'un roman du genre *Yvain, le chevalier au lion*, notons, comme le suggère le professeur Kunstmann, que les personnages sont toujours en évolution et les actions sont souvent présentées en termes de conflit. [Cours sur *Yvain, le chevalier au lion* donné à l'Université d'Ottawa par le professeur Kunstmann].

<sup>692</sup> Robert Vigneault affirme que le dynamisme fondamental de l'essai est celui d'une recherche passionnée (parfois angoissée) du Sens. *Op. cit.*, f. 2.

<sup>693</sup> « La question amérindienne », p. 78.

littérature. Perrault est l'homme du métissage. Il est tatoué, dirait Michel Serres<sup>694</sup>. Mais il est surtout l'homme des microcosmes. Ses essais révèlent de lui ses préoccupations dramatiques. Ses films, eux, nous propulsent en plein drame. *Le goût de la farine* nous introduit au coeur de l'aliénation. Les images du fils ivre qui s'est battu avec son père révèlent le tragique des hommes qui ont perdu tout pouvoir sur leur destin. L'Indien d'aujourd'hui ne peut même plus dire comme Mahinoësche :

le pays est à mon père...  
 le pays est à mon grand-père...  
 parce que le pays appartient  
 à celui qui l'a parcouru  
 avec ses jambes...  
 et avec ses mains...  
 puis en canot...  
 puis à pied<sup>695</sup>

Maintenant, nous dit Perrault, les Montagnais ont le *goût de la farine*. C'est-à-dire de la nourriture blanche et de tous ses hors-d'oeuvre. Ils vont de moins en moins au Mouchouânipi, c'est-à-dire ce vaste territoire de chasse au lac du pays de la terre sans arbre.

Le Mouchouânipi est au coeur d'une culture qu'on a acculturée. Voilà le drame. Pierre Perrault me racontait qu'il était arrivé, un jour, à La Romaine, un vendredi soir, et qu'il n'avait vu ni femmes ni enfants. Il les avait trouvés toutes et tous réfugiés dans l'église auprès du père Alexis Joveneau. Le missionnaire lui a alors expliqué

---

<sup>694</sup> « Stupeur! Tatoué, l'Empereur de la Lune exhibe une peau bariolée, donc le bariolage bien plus que la peau. Tout le corps ressemble à une empreinte digitale. Comme un tableau sur une tenture, le tatouage, strié, nué, chamarré, tigré, damassé, moiré, fait obstacle au regard, autant que les habits ou les manteaux qui gisent à terre.

Que l'ultime voile tombe et le secret se livre, tout aussi compliqué que l'ensemble des barrières qui le protégeaient. Même la peau d'Arlequin dément l'unité prétendue par son dire, puisqu'elle est, aussi, un manteau d'arlequin. » [...]

« De même que le corps, répondaient les doctes, assimile et retient les diverses différences vécues pendant les voyages et revient à la maison métissé de nouveaux gestes et d'autres usages, fondus dans ses attitudes et fonctions, au point qu'il croit que rien, pour lui, ne changea, de même le miracle laïque de la tolérance, de la neutralité bienveillante, accueille, dans la paix, tout autant d'apprentissage pour en faire jaillir la liberté d'invention, donc de pensée. » Michel Serres, *Le tiers-instruit*, Paris, François Bourin, 1991, [249 p.], 14-17.

<sup>695</sup> Mahinoësche, dans *Discours sur la condition sauvage et québécoise*, Montréal, Lidec, 1978, p. 51.

que c'était le jour de l'arrivée de la cargaison de bière. Les Indiens allaient se soûler. Il valait mieux prévenir les coups que les guérir.

En l'espace de très peu d'années la situation s'est détériorée à La Romaine à tel point que ce qu'on avait vu dans le film *Attiuk* (1959) de la série *Au pays de Neufve-France* n'est presque plus d'usage. Souvenons-nous du script d'*Attiuk*. De l'importance donnée à la bête, à la danse et au tambour. Aujourd'hui la motoneige a remplacé la raquette et la farine le makousham. Même la légende du caribou s'étiole dans les jeunes mémoires indiennes.

Cette culture du pays de la terre sans arbre est menacée. Et Perrault observe cette fragilité. Il propose un regard qui n'est pas idyllique, pas plus, du reste, que celui qu'il pose sur l'Abitibi. Il semble nous dire : « Voici, regardez. » La caméra donne à voir. L'image n'est pas une mémoire fragile. Elle se souviendra très bien de ce qui s'est produit.

C'est parce qu'il a un point de vue dramatique que le cycle amérindien de Perrault, composé du *Goût de la farine* et du *Pays de la terre sans arbre*, peut sembler si difficile à regarder.

*Le goût de la farine* décrit le présent des Indiens dans leur village et comment le mythe du caribou les habite. *Le pays de la terre sans arbre* cherche sur place, avec des morceaux du présent, à évoquer la mémoire et les traces d'un passé presque révolu. D'un passé glorieux. Légendaire. De ce lieu magique qui les obsède mais qu'ils ne retrouveront plus jamais<sup>696</sup>.

Les images du *Goût de la farine* sont parmi les plus repoussantes de son oeuvre parce qu'elles osent montrer ce que d'aucuns cherchent à cacher. Les ravages de l'alcool dans une famille. Pierre Perrault aurait pu tout aussi bien tourner ces scènes avec les Algonquins de Maniwaki ou ceux du Lac Barrière. Le biodrame ne se complait pas dans la détresse, mais la détresse comme l'enchantement font partie de

---

<sup>696</sup> Pierre Perrault, dans « Entretien avec Pierre Perrault », *Séquences*, no 111, janvier 1983, p. 34.

l'homme, et, pour ce, Perrault la nomme. Les Montagnais dont la culture se nourrissait du rêve ne savent plus rêver.

André Mark, un Indien de La Romaine raconte :

les Indiens  
il n'y a pas tellement longtemps qu'ils n'y  
vont plus au Pays de la Terre Sans Arbre  
où le caribou avironne  
c'est depuis la farine qu'ils n'y vont plus  
avant la farine ils y allaient<sup>697</sup>

Jean-Baptiste Lalo, un autre Indien, dit, lui :

moi,  
je me souviens de ma vraie terre  
ma vraie terre  
c'est là où il y a beaucoup de caribou  
là où le caribou avironne  
maintenant je remarque  
que je commence à changer

quand je suis à l'intérieur des terres  
je commence à avoir hâte  
de manger de la farine  
autrefois l'indien  
jamais n'avait ce goût-là<sup>698</sup>

Paroles tragiques aussi que celles du père de Basile :

avec la farine les Indiens engraisent  
et ne peuvent plus marcher

même les enfants ne savent plus marcher  
d'une maison à l'autre

[...]

on arrive même à entendre des Indiens dire :  
on était plus capable de continuer la chasse  
parce qu'il nous manquait  
des choses importantes

<sup>697</sup> André Mark, dans *Discours sur la condition sauvage et québécoise*, p. 58.

<sup>698</sup> Jean-Baptiste Lalo, dans *Discours sur la condition sauvage et québécoise*, p.59.

et ils manquaient de sel  
ils manquaient de thé  
ils manquaient de tabac

c'est désolant  
de voir que les Indiens ne savent plus  
faire des raquettes  
ils ne savent plus faire de canots

plus tard  
quand les Indiennes de l'âge de ma femme  
ne seront plus ici pour faire des raquettes  
il n'y aura plus personne ici  
pour faire des raquettes<sup>699</sup>

Pierre Perrault rend cette problématique de la misère avec une crudité embarrassante dans son biodrame *Le goût de la farine* comme, du reste, il posera le problème du poète dans *La Bête lumineuse*, son film suivant, avec une crudité tout aussi dramatique.

*La bête lumineuse* (1982) ressortira comme le biodrame symbolique du degré d'incompréhension auquel se bute l'oeuvre perraldienne. De tous les films de Perrault, hormis son dernier, *Cornouailles*, il est le plus métaphorique. Ce film arrive à un moment de l'histoire de la vie de Pierre Perrault où le poète dramatique qu'il est a connu l'échec abitibien<sup>700</sup> et l'échec mouchouânipien. Car les films de ces deux grands cycles n'auront pas le succès notoire des biodrames du cycle de l'île aux Coudres, ni ne généreront l'engouement qu'avaient suscité *Un pays sans bon sens* et *L'Acadie, l'Acadie !?!* Pourtant, ce sont des oeuvres fortes, mais on dirait que, par une curieuse alchimie, le thème de l'échec qu'ils exploitent les aurait couverts d'un halo de déconvenue.

Or, ce sera cet échec que traduira symboliquement le microcosme de la règle du jeu qu'est *La bête lumineuse* avec son *mur du jeudi*.

<sup>699</sup> Le père de Basile, *Discours sur la condition sauvage et québécoise*, p. 65-67.

<sup>700</sup> *Gens d'Abitibi* coréalisé par Bernard Gosselin connaîtra un destin particulier. Pierre Véronneau écrit : « Au moment de sa sortie, en période préréférendaire, le film prend une saveur nationaliste évidente. D'ailleurs, l'ONF empêche, puis limite sa diffusion. » Dans Michel Coulombe et Marcel Jean, *Le dictionnaire du cinéma québécois*, Montréal, Boréal, 1988, [530 p.], p. 380.

## Chapitre 7

### LE MUR DU JEUDI

Dans un camp de chasse au nord de Maniwaki, un groupe d'amis d'enfance se retrouve pour chasser l'orignal. Tous occupent différentes fonctions en ville. La plupart ont déjà chassé l'orignal sauf deux d'entre eux, les archers Maurice et Stéphane-Albert pour qui c'est la première expérience. La première fin de semaine se passe bien jusqu'au lundi, où Maurice doit retourner en ville. Stéphane-Albert, séparé de son compagnon, décide d'écrire un poème pour rendre hommage à son ami Bernard, chef de chasse. C'est sa façon de se mettre en évidence. Or, le terrain sur lequel il avance est piégé. Le jeudi soir, au moment où il tente d'adresser le poème de vive voix à Bernard, il se bute à un mur d'incompréhension. Le mur du jeudi. Cette situation servira de fil conducteur à tout le film, car Pierre Perrault tressera son biodrame à même cette confrontation entre la vanité du poète et la ruse du chef de chasse, selon lui les deux faces de l'orgueil.

*La bête lumineuse* est un drame. Déjà, le titre suggère une confrontation lexicale, sorte d'oxymore dramatique. Il fait noeud. Or, le biodrame, comme le drame, est l'art de nouer pour mieux dénouer. C'est l'art de noyauter pour mieux comprendre. Aller à l'origine d'un problème. Ici l'impossibilité d'une parole non utilitaire, c'est-à-dire l'impossibilité d'une parole poétique. Le *légein* contre le *poiein* dirait Gérard Genette. Car qu'est-ce que *La bête lumineuse* sinon le refus du *poiein* par le *légein*. Gérard Genette écrit qu'il y a

deux fonctions du langage : sa fonction ordinaire, qui est de parler (*légein*) pour informer, interroger, persuader, ordonner, promettre, etc., et sa fonction artistique, qui est de produire des oeuvres (*poiein*)<sup>701</sup>.

Le lieu de *La bête lumineuse* est, certes, celui de la chasse, mais plus encore le lieu du *légein* dans la mesure où il est transitif. Il est un lieu qui transite vers quelque

---

<sup>701</sup> Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, [153 p.], p. 16.

chose. À la chasse, la bête est au bout du désir, au bout de l'action. Il y a un passage direct du sujet à l'objet. Or, le *poiein*, lui, n'appelle pas un complément. Le *poiein* est intransitif. Son action tout entière est vouée au sujet. Le drame de *La bête lumineuse*, Perrault l'a vu comme celui de la confrontation entre la vanité intransitive et la ruse transitive. Voilà le noeud dramatique. Dans sa transcription de *La bête lumineuse* parue en 1982, la même année que le film du reste, Perrault écrit :

La chasse à l'orignal est-elle aussi et peut-être avant tout une chasse à l'homme ? Comment expliquer ce complot qui a empêché le poème de naître ? Qui a étouffé le poème dans la gorge du poète<sup>702</sup>.

Dans *La bête lumineuse*, le *poiein* se bute au *mur du jeudi*. Mais l'oeuvre biodramatique perraldienne ne s'est-elle pas butée, dans les années 70, au *mur du jeudi* ? « J'ai fini par m'en rendre compte à l'usage, la poésie qu'on verse à la ronde provoque toujours une gêne infranchissable de part et d'autre du texte... », écrit Perrault dans « La moitié du chemin »<sup>703</sup>, un texte paru en 1996. C'est ce texte qui m'a mis sur la piste métaphorique du *mur du jeudi* dans l'oeuvre perraldienne.

*La bête lumineuse* est conçu autour du noyau dramatique qu'est le *mur du jeudi*, où le poète Stéphane-Albert tente de lire un poème en hommage au chef de chasse Bernard, et ne réussit tout au plus qu'à créer la chamaille. Perrault intitulera la dix-neuvième et dernière partie de sa transcription de *La bête lumineuse* : « Le mur du jeudi ou la chamaille ». Elle commence par une parole de Bernard en voix off :

#### VOIX DE BERNARD

C'est quoi tuer un orignal ? Pour commencer tu l'suis... tu l'approches... tu l'étudies... pis tu l'traques... pis tu l'tires. C'est le même scénario qui se reproduit l'soir.

<sup>702</sup> Pierre Perrault, *La bête lumineuse*, Montréal, Nouvelle Optique, p. 225.

<sup>703</sup> Les Éditions Furies d'Octobre l'ont publié dans leur revue *Ao ! Espaces de la parole*, vol. 2, no. 4, octobre, novembre et décembre 1996, p. 7-22. Il s'agit d'un texte de présentation de mon livre *Blisse : Le cycle des mères* .

Nous allons reprendre des extraits de la séquence finale en ne gardant que les éléments de la scène de la chamaille que Pierre Perrault a montée en alternance avec la scène du dernier matin sur les bords du lac à foin, où les protagonistes Bernard et Stéphane-Albert se retrouvent. Je conserverai, cependant, les didascalies de manière à pénétrer au coeur même de la dynamique biodramatique perraldienne. Nous allons donc attribuer encore à Perrault le rôle de coryphée pour montrer comment les paroles improvisées qu'il a enregistrées préalablement dialoguent avec sa pensée vive. Ses didascalies ont, entre autres, le mérite de souligner à leur façon la caractéristique que Mikhaïl Bakhtine reconnaît comme la grande marque du roman : « la diversité sociale de langages, parfois de langues et de voix individuelles, diversité littérairement organisée »<sup>704</sup>.

Cette remarque bakhtinienne s'applique bien aussi aux transcriptions des biodrames perraldiens. Car Perrault associe à la langue vernaculaire de ses actants la sienne qui est plus littéraire. D'où le recours fréquent de didascalies qui viennent préciser le sens d'une parole vernaculaire. Par exemple dans la scène intitulé « Comment pleumer son renard » :

VOIX DE MICHEL

C'est pas ton renard... c'est ton lapin qu'il faut que tu pleumes.  
[Perrault ajoute entre parenthèse] (*pour comprendre cette réplique il faut savoir qu'on dit de celui qui vomit pour avoir trop bu qu'il a pleumé son renard*)<sup>705</sup>.

Dans une autre séquence intitulée « La bête lumineuse (premier épisode) ou la chasse à l'original », il traduit en langue « correcte » l'un des mots choisi par Stéphane-Albert.

STÉPHANE-ALBERT

J'te jure que s'il sort... Maurice... ça va être une fête... à soir ...  
dans l'shack (*campe*).

<sup>704</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1987 [1975], p. 88 [489 p.]

<sup>705</sup> *La bête lumineuse*, Montréal, Nouvelle Optique, 1982, [253 p.], p. 101.



Il y a chez Perrault une force dialogique comme chez le romancier. Sa façon de biotextualiser la parole de ses personnages relève de cette propriété interne de la prose d'être en mesure de répondre à sa propre parole. Perrault nous donne la chance de vérifier cela dans ses transcriptions de film. Il permet au lecteur de comprendre la part intense de dialogisation qui se produit dans sa pensée montagère.

Bakhtine, dont les préoccupations de recherche ciblent le roman, écrit avec perspicacité, je le rappelle :

Le dialogue a été étudié seulement comme forme compositionnelle de la structure de la parole. Mais la dialogisation intérieure du discours (tant dans la réplique, que dans l'énoncé monologique) qui pénètre dans toute sa structure, dans toutes ses couches sémantiques et expressives, a presque toujours été ignorée. Or, justement cette dialogisation intérieure du discours est dotée d'une force stylisante énorme<sup>706</sup>.

En examinant de près l'une des didascalies perraldiennes, on comprend mieux cette pensée originale bakhtinienne qu'on peut appliquer aussi à l'univers biodramatique perraldien. Ainsi la didascalie qui suit immédiatement le dialogue suivant entre Bernard et Stéphane-Albert<sup>707</sup>. Voici d'abord l'extrait de dialogues :

BERNARD

Ça se passe pas...une année...sans tuer quelque chose.

STÉPHANE-ALBERT

Vois-tu... moi...depuis l'âge de cinq ans, j'ai jamais tué...tu sais.

BERNARD

Oui ! mais moi... il faut que je fouille dans les viscères de la vie. Pour qu'à un moment donné... Tu travailles tout le temps avec de la viande morte... Ben tu dis : Ben, moi aussi j'ai le droit d'en tuer... J'ai le droit de faire ma part là-dedans... Pour voir ce que c'est... tu sais... que d'arrêter la vie à un moment donné... Parce que toi-tou tu vas finir par passer au cash... Pis l'automne c'est la saison où la nature passe au cash.

<sup>706</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p. 102.

<sup>707</sup> *La bête lumineuse*, p. 238.

Voici maintenant la didascalie qui suit :

PIERRE PERRAULT

Puis on en arrive à la mise à feu ! Au bout de patience ! Aux grands mots ! Au sens des viscères ! La bête harcelée par les loups se retourne, décide de faire face, de jouer le tout pour le tout. L'homme qui ne propose que la tendresse attaque. Geste désespéré. Sachant d'avance qu'il est le plus vulnérable. S'attendant au pire peut-être. Car il a affaire à forte partie. Maintenant les loups se taisent. Il ne reste plus que les deux coqs de Maniwaki, Bernard et Stéphane-Albert, les deux plus grandes gueules du canton. Qui va plier ? Qui va admettre la futilité du combat ? La fausse route ! la question mal posée ? La tendresse s'oppose à la pudeur. La pudeur à la tendresse. La ruse à la vanité. La vanité à la ruse. Stéphane-Albert à Bernard<sup>708</sup>.

« L'homme qui ne propose que la tendresse attaque », s'écrie Perrault. Il se répond : « Geste désespéré ». De la même manière, il se pose une série de questions : « Qui va plier ? Qui va admettre la futilité du combat ? La fausse route ! la question mal posée ? » Parole de coryphée qui semble questionner la foule et soutirer d'elle une sagesse puisqu'il répond tout de suite avec nuance : « La tendresse s'oppose à la pudeur. La pudeur à la tendresse. La ruse à la vanité. La vanité à la ruse. Stéphane-Albert à Bernard. » Voilà une particularité de la biotextualité et conséquemment du biodrame qui en résulte. Pierre Perrault, grâce à ses transcriptions, a pu nous faire pénétrer à l'intérieur de sa pensée montagère. Ses didascalies révèlent la dialogisation intérieure de son propre discours face à ce qu'il doit interpréter. Il serait intéressant de trouver l'équivalent dans ce que j'appelle le film de fiction classique fondé sur un scénario. Or, dans le scénario, rares sont les didascalies qui proposent autre chose qu'une description destinée à être transformée en images et donc, par ce fait, à disparaître à jamais. Et puis souvent le scénario classique a été écrit par un autre que le cinéaste. Il faudrait retrouver le scénario écrit par le metteur en scène lui-même et

---

<sup>708</sup> *Ibid.*, p. 239.

voir ce qui s'y passe. Je pense à *Jésus de Montréal* de Denys Arcand<sup>709</sup>. Ce cinéaste a écrit le scénario de son propre film. Mais il n'a pas utilisé la méthode biotextuelle pour le faire, puisque ses dialogues ne sont pas improvisés, ce sont des dialogues qu'il a imaginés. Du moins, en grande partie.

Pierre Perrault commente souvent ses films comme si, une fois réalisé, son biodrame n'était jamais terminé. Ainsi donc, seize ans après le tournage de *La bête lumineuse*, il écrit dans « La moitié du chemin » :

et le poète sans filet se jette tête baissée dans le narquois de l'é-coute... dans l'embarras du moment... [dans]<sup>710</sup> la méfiance à double-tour... cherchant le sentier d'une délivrance... une porte de sortie... à rejoindre au-delà des règles et des convenances l'âme de la chasse qui vitupère dans les canons de l'arrogance... et le coeur en écharpe d'une amitié qui invoque une enfance encore [toute] proche...  
imposant à tous et chacun, préoccupés de toute autre préoccupation, le silence impardonnable d'un rituel qui se cherche une place autour d'une autre instance  
— comme si la chasse n'avait pas de répit—<sup>711</sup>

C'est le drame du poète, semble nous dire Perrault, le drame qu'il a vécu de nombreuses fois en réalisant ses biodrames, son *mur du jeudi*. Pierre en a connu plusieurs dans sa vie d'écrivain. Et il raconte d'abord, dans « La moitié du chemin », celui de *La bête lumineuse*.

C'est alors que le poète, accablé de son propre aveu et de ses indécentes modestes, penche la tête en broussaille dans ses mains éparées... s'incline devant le silence qu'il provoque... comme s'il se condamnait lui-même à son propre supplice...  
— victime de choix entre les mains vilaines de la foule assoiffée du sang des bêtes et des gladiateurs —

<sup>709</sup> Je signale au passage que Pierre Perrault a travaillé au tournage de quelques séquences du film *Le confort et l'indifférence* de Denys Arcand. C'est Perrault qui a tourné les images attachantes d'un Maurice Chailot nerveux avant le référendum de 1980.

<sup>710</sup> Les mots entre crochets correspondent à la version corrigée par l'auteur. Pierre Perrault pratique souvent cet exercice d'autocorrection sur ses textes déjà publiés. Comme, du reste, il pratique aussi une écriture des marginalias dans la plupart de ses livres, particulièrement ceux qui traitent de son oeuvre ou de lui. La lecture du livre *Les cinq sens* de Michel Serres ou celle du livre *Les traces du rêve* de Jean-Daniel Lafond fourniraient au chercheur d'intéressantes pistes de recherches sur Pierre Perrault.

<sup>711</sup> « La moitié du chemin », p. 10.

car il a bien compris et il constate une fois de plus qu'il est interdit de franchir les frontières de l'inavouable qui désarçonne la pudeur...<sup>712</sup>

Tout le drame de l'auteur du *Goût de la farine* et d'*Un Royaume vous attend* est compris dans cette dernière phrase. Perrault a présenté une image biodramatique de la déconvenue abitibienne et mouchouâniapienne. Il a posé le geste iconoclaste si nécessaire pour renouveler l'imaginaire de l'homme. Il a brisé les images toutes faites des fabricants de cartes postales en imposant la mémoire du quotidien et l'enthousiasme du vernaculaire. Et cela ne va pas sans risques. Il les a assumés. Au reste, il a l'habitude de sortir des sentiers battus. Tout lui est possible, même les accords :

*frileuse muskeg*

écrit Stéphane-Albert [...].

— Belisle accorde le masculin à *muskeg* mais comment ne pas corroborer le poème qui transgresse tous les accords ? —<sup>713</sup>

Perrault est toujours en dialogue avec la littérature. Il juge en dramaturge l'utilité des accords grammaticaux. Thèse et antithèse. À ses héros, il faut des adversaires. Il prévoit même les objections dans la tête de ses lecteurs et biotextualise en quelque sorte leurs objections. « Belisle accorde le masculin à *muskeg* mais comment ne pas corroborer le poème qui transgresse tous les accords ? », dit-il au lecteur.

— Comment opposer le poème vulnérable à la dérision sans merci <sup>714</sup>?

Le film *La bête lumineuse* fera l'objet de cette proposition. Le poète Perrault, en ce sens, est au coeur même de la tempête qu'il déclenche.

Biodramaturge, Pierre Perrault ? Les didascalies de sa transcription en sont les témoins vivants. Il parle des protagonistes de *La Bête lumineuse* comme s'il les avait

---

<sup>712</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>713</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>714</sup> *Loc. cit.*

créés. Il leur impose une clôture. Il pense à leur place. Car comment peut-il affirmer que les chasseurs du Michomiche « ne s'avoueront jamais d'ailleurs » leur émotion devant le poème et que Stéphane-Albert ne soupçonne pas cela, « même après tant d'années à les affronter sans le moindre succès »<sup>715</sup>? Comment peut-il écrire :

On raconte qu'une partie d'échecs entre Bernard et Stéphane-Albert, c'est tout un spectacle. Une lutte à mort. Bernard cherche à renverser l'adversaire. À le désarçonner psychologiquement. Il le menace de coup fumant. Il lui invente des fantômes. Des bottes imaginaires. Stéphane-Albert résiste. Il est peut-être le meilleur aux échecs. Souvent il finit par gaffer. Parce que Bernard réussit à lui faire perdre confiance. À l'intimider. À le faire douter de lui-même. Et ils étaient ainsi avant la chasse. *Et il en sera ainsi jusqu'à la fin des temps*<sup>716</sup>.

Seul un dramaturge peut se permettre un tel propos. Les hommes du Michomiche sont dans Perrault. Ils les a intégrés. Plus même, il semble les avoir digérés. Ils sont devenus ses créatures :

— Ce pourquoi [Stéphane-Albert] en pleure de force... et d'amitié... sans fausse honte ni pudeur comme si la poésie n'avait pas d'autre issue.... Cependant qu'ici et là dans le campe du Michomiche

*là où chassaient les ancêtres*

retombent lentement quelques plumes de l'ange qui s'éloigne... qui s'éloigne avec son silence inutilisable, inacceptable, d'outre monde, brandissant la toutes ailes d'une ferveur qui n'a pas sa place... ne laissant derrière lui que des malentendus qui font la sourde oreille... démontrant une fois de plus que le poème est toujours un intrus et le poète un imposteur...

et que sa naissance paradoxale dans un campe en bois rond agresse les bottes lacées d'une chasse qui refuse de s'avouer vaincue<sup>717</sup>.

Pierre Perrault est à la fois le poème imposteur et la chasse qui refuse de s'avouer vaincue. Il est ces deux dimensions du drame. Il a le sens de cette théâtralité dont Étienne Souriau écrit :

<sup>715</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>716</sup> C'est moi qui souligne. Pierre Perrault, dans « Entretien avec Pierre Perrault », p. 39.

<sup>717</sup> « La moitié du chemin », p. 14.

[qu'elle] exige une présence, un conflit des personnages et des idées, d'où se construit presque une tribune des idées, l'affrontement en action de la thèse et de l'antithèse, chaque personnage ayant raison à sa place<sup>718</sup>.

Pierre Perrault est l'écrivain de l'affrontement, car conscient des écueils de la poésie, il s'entête à continuer. Il poursuit sa lutte du poème. L'outil civilisateur. Celui qui peut et doit ouvrir les portes de l'imaginaire. Il lutte malgré le lot d'amertume que lui apporte son parti pris. Au reste, il intègre ses frères poètes à ce drame en écrivant :

mais faut-il croire pour autant qu'ailleurs et autrement le poème parvienne à prendre place et son envol et ses aises parmi les hommes qui arrivent un peu toujours de l'indifférence...

Il a sa réponse toute prête. Comme une cartouche dans un fusil. Et il tire à bout portant son propre exemple de poète. Après le triomphe de *On demande des poètes de chair et de sang*, l'un de ses poèmes qu'il a lu à la Nuit de la poésie 1980, il connaîtra le désenchantement plus tard en relisant le même texte à Québec. C'est une tout autre histoire :

car en effet quelques semaines plus tard au printemps de cette même année 1980 pour promouvoir une instance qu'on n'est pas prêt d'oublier, devant une salle bondée et survoltée par une imminence, à Québec, j'ai relu le même texte vaguement poème avec, il me semble, la même conviction et pour la même cause... mais bien avant d'en avoir terminé j'ai été conspué, sifflé, interrompu, chassé... j'ai dû m'interrompre... lamentablement... et m'éclipser comme une lune...<sup>719</sup>

Pierre Perrault, pour légitimer l'incompréhension du *poiein* au Michomiche portraitise ici le philistinisme d'une soirée de poésie à Québec, en 1980, dont il est la victime.

Mais revenons au camp de chasse du Michomiche. La chasse représente beaucoup pour Perrault. Jean-Daniel Lafond affirme :

<sup>718</sup> Étienne Souriau, *op. cit.*, p. 7.

<sup>719</sup> « La moitié du chemin », p. 18-20.

[...] plus qu'une métaphore, la chasse dans l'oeuvre de Perrault constitue l'algorithme concret et visible de son mode de pensée, une espèce de mise à plat de sa géographie mentale, une indication fondamentale sur sa vision du monde<sup>720</sup>.

Or, pour Perrault,

La chasse, c'est l'endroit  
où celui qui prend la parole  
se jette dans la gueule du loup<sup>721</sup>

La chasse est en quelque sorte un lieu de condensation dramatique en ce qu'elle souligne le duel entre le *legein* et le *poiein*. La chasse est un synonyme de drame.

*La bête lumineuse* constitue un sommet de l'art biodramaturgique de Perrault. Elle est aussi l'oeuvre dans laquelle il fait le point sur toute sa démarche. Les films qui suivront n'auront plus la même intensité, sauf son dernier, *Cornouailles*.

On dirait qu'à partir de 1983, Perrault a réglé ses comptes avec la confrontation entre ses personnages. Tout au plus y aura-t-il des discussions vives dans *Les voiles bas et en travers* (1983) et dans *La Grande Allure* (1985). Il n'y en aura plus dans *L'Oumigmag* (1993) ni dans *Cornouailles* (1994), pour la raison très simple qu'il n'y aura plus d'hommes dans ces films. De 1982 à 1986, Pierre Perrault consacrera au fleuve Saint-Laurent et à Jacques Cartier toute son énergie. Il entreprendra *le chemin qui marche*<sup>722</sup>.

Ce fleuve, c'est *l'inconnu du connu*. Il est le lieu où il tentera d'exprimer quelque chose d'inexprimable afin de verser l'inconnu dans le connu. Le biodramaturge devient philosophe.

*La bête lumineuse* constitue donc un *climax* biodramatique et en même temps une charnière qui mènera Pierre Perrault vers un monde où le savoir prendra le dessus sur l'émotion de la parole vive.

<sup>720</sup> Jean-Daniel Lafond dans *Les traces du rêve*, p. 42.

<sup>721</sup> Formule citée par Jean-Daniel Lafond dans *Les traces du rêve*, Montréal, l'Hexagone, 1988, p. 39.

<sup>722</sup> Nom que les Indiens donnaient au fleuve Saint-Laurent.

## Chapitre 8

### L'INCONNU DU CONNU

« Le voyage aborde l'inconnu pour le verser dans le connu »<sup>723</sup>, écrit Perrault dans *De la découverte, de Cabot à Cartier*. Or quel est le connu ? Quel est le connu perraldien du voyage ? Perrault a voyagé partout au Québec. Il a arpenté la Côte-Nord, il s'est arrêté momentanément en Acadie, il a monté au Mouchouânipi, il a sillonné l'Abitibi et l'Outaouais, partout il a posé son magnétophone et sa caméra. Et il s'est mis à écouter et à cueillir la parole des gens de manière à la mettre au jour. Depuis 25 ans, il a tenté de répondre à la question qu'il a fomentée dès les années 50 et qui prend une forme définitive dans le *Discours sur la parole* : « De grandes choses peuvent-elles encore être dites à l'écart de l'histoire et à l'abri de l'éloquence<sup>724</sup> ? » Ses émissions de radio et, surtout, ses biodrames lui ont fourni une réponse positive. Qui niera que Grand-Louis ajoute à l'imaginaire d'une langue avec sa faconde, ses kyrie, ses histoires, la conjointure de son art fait d'onomatopées et d'hésitations savantes, où se mêlent le souffle et l'esprit ? Qui reniera l'immense spontanéité de la parole de Marie, qui fait sortir de sa bouche sereine les *toitures à coyau* et les *coletages* ? Qui contestera qu'Alexis n'apporte au savoir vernaculaire la contribution du mot précis, ne serait-ce que par sa façon de décrire les différents états de la glace : frasil, bourdillon, saignée, et j'en passe ? Oui, il peut se dire des grandes choses à l'abri de l'histoire. Ou plutôt, il s'est toujours dit de grandes choses à l'abri de l'histoire, il s'agissait tout simplement d'aller les cueillir. Le monde vernaculaire, c'est l'inconnu du connu. L'inconnu qu'il faut verser dans le connu. Jusqu'aux années 50, il n'y avait pas moyen de le faire. Il n'y avait que la mémoire fragile. Et les meilleures mémoires ne pouvaient que chanter des oeuvres transformées par le bouche à oreille.

---

<sup>723</sup> Pierre Perrault, *De la découverte, de Cabot à Cartier*, tiré à part, Estrato d'Atti del Convegno « Venezia e i Caboto », 21-23 Maggio 1990, [123-152], p. 124.

<sup>724</sup> Pierre Perrault, « Discours sur la parole ». Voir Annexe, p. 410.



Mais comment verser l'inconnu dans le connu ? Tout est tellement fragile. Perrault a proposé un instrument : la *caméra qui écoute*. Mais il a fait plus que cela, il a inventé une technique biotextuelle pour dépasser la simple écoute et rendre ce matériau nouveau apte à exprimer l'inexprimable. C'est ce que manifestent les différents dialogues que nous avons lus jusqu'à maintenant. Ils nous donnent sur le monde un regard rafraîchissant qui échappe à la planification scénaristique. Certes, ces paroles improvisées, spontanées, sans arrière-pensées, pêchent parfois par la naïveté de leur propos, mais, en revanche, contrairement aux choses qui sont dites sous les feux de la rampe — ces choses réfléchies, arrangées, maquillées, en un mot, ces choses en monstration constante —, la parole vernaculaire transporte avec elle le bruissement d'une langue qui performe sans filet sur la corde raide de la vie; elle peut chuter à tout moment, elle invente à chaque pas, il n'y a pas de fil attaché à elle. Rien n'est prévu. C'est l'inconnu qui génère l'acte de langage. La parole est un voyage. Parler devant une caméra accentue cette impression d'interpeller l'inédit.

Le biodrame mise sur la donnée inattendue, tout comme le voyage, du reste. Car la parole du personnage biodramatique ne repose pas sur du connu comme c'est le cas pour celle du comédien professionnel qui a appris son rôle et a mémorisé le dialogue. Dans un film de fiction classique, l'inconnu du connu repose uniquement sur le voyage imaginaire du scénariste et du réalisateur. Dans le biodrame, tout peut arriver. L'inconnu de ce qui est à dire moule l'univers connu. D'où cette impression de spontanéité du cinéma vécu que la fiction est moins habile à créer.

L'une des façons les plus efficaces pour générer cet inattendu, c'est le voyage. Perrault utilisera souvent cette mise en situation. *Le Règne du jour* est fondé sur cette situation dramatique susceptible de nourrir le connu. Alexis et Marie Tremblay vont à Normandel, en France. Chaque pas qu'ils font là-bas constitue du *jamaïs vu* pour eux. Ils l'interpréteront au fur et à mesure de leur voyage. Perrault utilisera aussi « la mise en situation » d'un voyage avec Didier Dufour dans *Un pays sans bon sens*. Ce voyage prendra la forme de confrontation entre Didier et Maurice (Chaillot), mais surtout l'inconnu de Didier Dufour permettra de verser dans le connu perraldien des images et des paroles émouvantes. Je pense au marin breton rencontré dans un bistrot

de Dol. Didier Dufour s'y trouve en compagnie de Michel Delahaye, critique de cinéma, et Meavenn, directrice de la revue autonomiste bretonne *ar Vro*. Le marin breton n'était pas prévu. Il était là. Ivre. Et il a pris la parole :

LE MARIN BRETON  
(*levant son chapeau et posant la bonne question*<sup>725</sup>)

Mais au point de vue ouvrier ! Qu'est-ce que vous en faites ?

DIDIER  
(*Désespéré non par la question, mais par celui qui la pose et par cette intensité tragique qui n'est pas donnée à tout le monde*)

Qu'est-ce c'est qu'on fait...? au pays...? à Québec... ?

LE MARIN BRETON  
(*déjà détourné de la question*)

Québec ! J'y ai été !

DIDIER

Vous êtes venus à Québec?

LE MARIN BRETON  
(*très ému*)

... bondieu ! J'ai fait deux ans la ligne, là... Et j'ai pris un bateau tout neuf... un bateau tout neuf... un bateau tout neuf ! Le Kléblence, il s'appelle. Le Kléblence! (*le nom du bateau est transcrit approximativement*) Il a été construit uniquement pour ça... pour faire les Grands Lacs...

DIDIER

As-tu trouvé ça beau, le fleuve Saint-Laurent ?

LE MARIN BRETON

Hein ?

DIDIER

As-tu trouvé ça beau ?

---

<sup>725</sup> Tous les commentaires en italique sont de Pierre Perrault. Cette séquence est tirée du livre *Un pays sans bon sens*, p. 102-108.

## LE MARIN BRETON

Ah, c'est très joli ! surtout l'été ! Ah malheureux, surtout l'été ! C'est très joli ! C'est très joli ! Sûrement ! L'été ! Tu vois plein de floraison partout ! C'est très bien, hein ! Ah, ça c'est joli, ça mon vieux ! *(et il parle avec ses mains)*

PIERRE PERRAULT<sup>726</sup>

Dans le bar du mercier, Meavenn s'est emparée de la conversation, sans doute pour épargner à Didier la gêne d'avoir à soutenir les questions et les réponses de celui qui a bu trois bouteilles. Car ces sortes de communications apparemment faciles vous réduisent à un état d'innocence et de sincérité qui se rapproche de l'inspiration. Elles désarment l'intelligence et vous mettent à nu. D'ailleurs Didier se contentera d'écouter le reste de la conversation tandis que Michel Delahaye quittera la table avant la fin parce que l'innocence n'est pas plus facile à « envisager » que l'amour.

## MEAVENN

Et vous ? D'où êtes-vous ? Où vous êtes né, vous ?

## LE MARIN BRETON

Moi ? ... Saint-Cervan !

## MEAVENN

Ah ! tu parles. Comme si on connaissait pas... *(son allusion au problème des Cervanais demeure inexplicable à des étrangers)*  
Bon ! À Saint-Cervan. Et vos parents ?

## LE MARIN BRETON

Saint-Cervan !

[...]

## LE MARIN BRETON

Maintenant je suis à terre. À travailler comme mannequin sur un chantier... *(le mot mannequin est sans doute pris ici dans le sens de manoeuvre ou apprenti).*

---

<sup>726</sup> J'utilise le même procédé que dans les relevés de scènes précédents. J'imagine encore Perrault en coryphée.

MEAVENN  
(*qui connaît bien le problème du mariage*)

Tout le monde est à terre...

LE MARIN BRETON  
(*sur son élan : et il n'en revient pas de sa déchéance*)

... à travailler comme mannequin...

MEAVENN  
(*triste*)

Oui, ben, mon vieux... (*puis indignée*) C'est-ti pas ça, le dégoûtant. C'est-ti pas ça d'être exploité. Qu'un marin puisse pas être marin dans un pays qui a toujours eu des marins ?

LE MARIN BRETON

Pour l'instant on peut pas.

MEAVENN

Ah, pour l'instant !!! Ça fait longtemps que l'instant dure !

LE MARIN BRETON

On peut pas pour l'instant. Y a 5000 marins à pied...

MEAVENN

Je sais.

LE MARIN BRETON

... en Bretagne ...

MEAVENN

Vous voyez ! Vous êtes parmi les plus exploités !

DIDIER  
(*il s'étonne*)

Y a 5000 marins qui travaillent pas ?

LE MARIN BRETON

Ouin... 5000... oui (*indigné*)

MEAVENN

Vous voyez bien ! Dans une société juste, sans parents ou pas... on vous aurait mis à l'école... on vous aurait donné un métier... on vous aurait permis de vivre! Vous avez eu le choix d'aller vous faire crever. *(on aura compris que le marin breton a été élevé par l'Assistance Publique)*

LE MARIN BRETON

C'est ça, ils m'ont bridé la gueule.

MEAVENN

Oui !

LE MARIN BRETON

Il m'ont bridé la gueule !!! *(très en colère)*

La séquence prend de plus en plus de force. Le dialogue entre Meavenn et le marin va dans l'intime. La parole devient un événement humain . Elle sort du coeur. Il y a comme une fénaison dans cette scène. Le documentaire de Perrault semble cueillir le temps et l'espace. Plus même : une venaison. La parole du marin breton est de sang.

LE MARIN BRETON

*(il parle de ses compagnons de guerre sans doute)*

Ils sont tous morts ! *(et il ajoute ce qui semble être un juron)*  
 Aïedecrisse, comme on dit en Bretagne, bondieu !!! *(très ému, il mâche un long silence)* Moi j'ai pas... moi j'suis jeune ! j'sus un... un jeune branleur moi.

MEAVENN

*(l'interrompant)*

Que âge vous avez ?

LE MARIN BRETON

Trente-neuf ans ! J'suis un jeune branleur mais je défendrai mon bifteck tous les jours s'il faut. Et j'en ai pas pour longtemps à prendre une mitraillette et pis dégommer tout c'qu'y a par là !!!

MEAVENN  
(*en sourdine et à court de paroles*)

On les aura !

LE MARIN BRETON

Pauvre branleur, monte la brique à l'épaule tous les jours... et puis en avant toute (*on entend « l'zoutte »*) ... et vas-y ! Aïe putte... Aïe putte ! comme on dit en breton. Aïe putte ! (*mots transcrits au son*) Parce que moi tout ce que je demande, moi... qu'est-ce qu'on demande nous autres ? ...

MEAVENN  
(*elle tente de répondre au plus près*)

Vivre ! vivre ! le droit de vivre !

LE MARIN BRETON  
(*indigné*)

Vivre ! La vie libre ! la vie libre... et du pognon...

MEAVENN

... pour vivre...

LE MARIN BRETON

... pour l'ouvrier !!! et que l'assiette au beurre ça sera pas toujours les mêmes qui la boufferont... (*visiblement ému et à bout de souffle comme celui qui en gros sur le coeur*)

MEAVENN  
(*elle murmure un encouragement maladroit, mais qui aurait dit mieux...?*)

Ça viendra !

LE MARIN BRETON

Ouais ! J'espère que ça viendra, bon dieu, j'espère (*il est sur le point de fondre en larmes... ou de sortir de ses gonds... mais se ressaisit*) Non ! T'énerve pas ! (*silence*) Si je m'énerve, moi je suis perdu.

MEAVENN  
(*en sourdine*)

Ça viendra !

LE MARIN BRETON  
*(il se porte à la défense de sa propre soumission)*

Mais j'ai pas peur moi...

MEAVENN  
*(revoyant ses propres peurs peut-être)*

On est trop nombreux, maintenant.

LE MARIN BRETON  
*(poursuivant sa défense et l'illustrant)*

J'ai fait trois ans... pendant trois ans de temps... j'ai fait le coup de feu, moi !

MEAVENN  
*(toujours en sourdine)*

Ça viendra !

LE MARIN BRETON

J'ai pas peur ! j'ai pas peur de mourir !

MEAVENN

Ça viendra !

LE MARIN BRETON

... et moi je donne ma vie tous les jours, moi. Et je la donnerai s'il faut !!!

MEAVENN  
*(on l'entend à peine)*

On les aura ! On les aura !

LE MARIN BRETON  
*(il s'écroule d'émotion devant ce qu'il vient d'évoquer)*

Mais au moins que l'ouvrier... *(il frappe des deux mains sur la table de bois)* ... soit tranquille ! D'accord ! y a toujours eu... plus petit que soi ! ... D'accord ! ... d'accord... Coquembronne ! *(transcription au son pour ceux qui pourraient deviner)* d'accord ! Mais au moins, bondieu qu'à la fin du mois... *(fin de la phrase impossible à entendre)*

PIERRE PERRAULT

D'ailleurs le sens des mots importe moins que l'intonation qui est un sommet du langage que l'écriture n'atteindra jamais... que l'indignation mal contenue... que la broussaille de l'émotion qu'il injecte dans chaque mot comme si le sort du monde et la vérité de son propos dépendait des modulations de sa voix.

MEAVENN

... et qu'on soit libres !!!

LE MARIN BRETON

... et qu'on soit libres... et dire ce qu'on veut...

MEAVENN

... dire ce qu'on veut ! On les aura!

LE MARIN BRETON

J'sais pas... mais à l'allure qu'ça va... à l'allure qu'ça va, on les aura pas... parce que tout le monde tourne sa veste... tout le monde !

MEAVENN  
(plus ferme)

On les aura ! Y en a qui tourment pas leur veste.

LE MARIN BRETON

C'est sûr (*il veut dire qu'il n'y a pas d'espoir, qu'on ne peut compter sur personne*).

MEAVENN  
(visiblement émue et incapable de répondre)

Faut avoir espoir !

Je considère cette séquence comme la plus émouvante de tout le cinéma perraldien. En la transcrivant, j'en arrive à penser que Perrault fait subir à l'art dramatique une véritable révolution de l'émotion. La parole spontanée du marin, que Perrault biotextualise et biodramatise, rend compte d'un nouveau registre, celui d'un



regard neuf, d'un nouvel *audible* et d'un nouveau *visible* : l'intensité événementielle de la parole improvisée. C'est la biodramaturgie qui permet de cueillir cette intensité nouvelle dans une oeuvre. Nul comédien, fût-il talentueux comme Jean-Louis Millette ou Dustin Hoffman, ne saurait rendre la détresse avec une telle foudre. Car, dans cette scène, le marin breton livre sa douleur avec la générosité du coeur, ce qui fait de sa parole un événement sonore inédit que Perrault arrive à radiographier à un point tel qu'apparaît le spectre de la souffrance. Une souffrance offerte dans un acte de grande gratuité.

C'est le voyage qui a fait se rencontrer Didier et Maevenn, Maevenn et le marin breton. Le voyage documentaire est une nouvelle façon de connaître grâce à la *caméra qui écoute*.

Si Pierre Perrault privilégie souvent le voyage comme forme de mise en situation pour ses biodrames, c'est parce que le voyage est rempli de surprise et d'émotion. Il emmènera Hauris et sa femme Monique à Versailles dans *C'était un Québécois en Bretagne, Madame* (1977). Didier Dufour l'accompagne sur la Basse-Côte-Nord dans *Le goût de la farine* (1977). Le voyage verse l'inconnu dans le connu. Je suis moi-même allé avec Pierre Perrault en Bretagne, en compagnie de mon épouse Lorraine, chercher les traces de Jacques Cartier, et j'ai compris comment le voyage nous propulsait dans l'inédit de la mémoire et du vécu des gens. Le voyage donne l'occasion de nommer un nouveau visible, qu'il soit géographique, politique, psychologique. La grande entreprise perraldienne, je ne le répéterai jamais assez, s'est inspirée des voyages de Jacques Cartier :

Cartier, lui, pouvait tout raconter, il était chargé de tout l'inconnu, chargé de raconter l'inconnu. Il n'avait pas d'autre mandat, il ne patrouillait pas le long et le large, il posait aux terres neuves la question, la question du passage<sup>727</sup>.

Contrairement à Christophe Colomb, Jacques Cartier admet l'absence de passage, suggère Perrault :

---

<sup>727</sup> Pierre Perrault, *L'appel du nord*, Émission 10, p. 59.

Colomb, lui, quand il arrive à Cuba, prétend avoir trouvé la terre ferme et lorsque les indigènes lui disent que c'est une île, il dit : *Ces gens-là sont des fous*, et va jusqu'à interdire à ses marins de raconter au retour que c'est une île sous peine de se faire couper la main. Colomb voyage dans les écritures et veut que la terre confirme les écritures, que Cuba soit la terre ferme qu'il cherche. Tandis que Cartier, qui nie les écritures, quand il arrive au même endroit, admet l'absence de passage. Voilà une description des deux attitudes qu'on peut avoir en face de l'inconnu<sup>728</sup>.

Dans les quatre films qui suivront *La bête lumineuse* (1982), le statut de Pierre Perrault en tant qu'écrivain deviendra de plus en plus important. Le scripteur de la série **cinématographique** *Au pays de Neufve-France* (1958-1960) occupera même tout l'espace dans les deux derniers films *L'Oumigmag* (1993) et *Cornouailles* (1994). Il sera seul devant l'oumigmag, c'est-à-dire le boeuf musqué. Plus aucun personnage que sa voix et l'énigmatique animal. Curieux couple que le souffle du boeuf musqué accouplé à la voix *off* d'un Pierre Perrault qui lit le texte de son script. Mais Perrault ne rencontrera pas l'oumigmag tout de suite. La rencontre ne se produira qu'en 1987.

Revenons à l'immédiate après-*Bête lumineuse*. Que fait Perrault ? Il se voue à ses premières amours : Jacques Cartier et le fleuve. Je devrais plutôt dire qu'il se consacre entièrement, enfin, à Jacques Cartier et au Saint-Laurent. Il avait parlé de Cartier dans sa série **radiophonique** *Au pays de Neufve-France*, il avait invoqué le grand capitaine dans *Toutes Isles*, il le met en évidence dans *Pour la suite du monde*, *Un pays sans bon sens* consacre au *Brief Récit* de Cartier la très belle séquence de l'hiver québécois où le texte de Cartier, lu par Pierre Perrault lui-même, vient illustrer en contrepoint les images de neige et de froid d'un Québec de 1970. Dans *Les voiles bas et en travers*, le film qui suit immédiatement *La bête lumineuse*, il cherche d'une façon à la fois pragmatique et spirituelle le personnage de Cartier.

J'ai eu l'occasion de préparer une recherche sur Jacques Cartier pour Pierre Perrault, mais jamais, à l'époque, il n'a mieux évoqué son Cartier que dans *De la*

---

<sup>728</sup> Pierre Perrault, *L'appel du nord*, Émission 6, p. 34.

*découverte, de Cabot à Cartier*, un texte qu'il me fit parvenir le 12 janvier 1993. Son Cartier n'avait pas vieilli, il était plus mûr que celui que nous avons cherché, en 1982, dans la mémoire de l'île aux Coudres et sur la réplique de la Grande Hermine dans le parc Cartier-Brébeuf à Québec, en compagnie de Léopold Tremblay et de Joachim Harvey. En lisant *De la découverte*, je revivais notre voyage sur les traces de Cartier. Je revois la difficulté de saisir un objet qui se dérobaît sous nos pas. Le projet de Perrault s'intitulait : « Recherche du personnage de Jacques Cartier dans le présent de Saint-Malo et de l'île aux Coudres ». Comment ressusciter Cartier ? C'est ce qu'a tenté de faire *Les voiles bas et en travers*, sorti en 1983. Une quête des traces de Cartier sur les rivages de l'île aux Coudres — où le grand capitaine a entendu la messe, le six septembre 1535 — et le long de la côte d'Émeraude entre Cancale et Saint-Malo où le navigateur breton a vécu son enfance et sa vieillesse. Nous avons rencontré toutes sortes de Cartier : des capitaines de goélettes, des matelots de terre-neuvas, même des cap-horniens et un écrivain de dictons marins<sup>729</sup>. Mais de toutes les rencontres, celle dont je me souviens le mieux est celle d'un homme de théâtre : Loïc Frémont. Avec lui et son épouse, Isabelle Piron, nous avons fantasmé sur un projet de théâtre qui mettrait en scène Jacques Cartier. Le projet n'a jamais abouti, mais l'écho d'un Cartier dramatique demeure. Pierre Perrault avait trouvé en Loïc Frémont, régisseur au Théâtre national de France, un homme de *chouenne* pour parler de Cartier. Avec Loïc, Pierre renouait un peu avec ses anciennes amours, le théâtre. Il avait le goût de monter un spectacle théâtral sur Cartier dans le cadre des fêtes du 450<sup>e</sup> anniversaire de la découverte du Canada. Pourquoi alors du théâtre plutôt qu'une reconstitution cinématographique ? sommes-nous en droit de nous demander. Parce que le théâtre « ne me demande pas de croire à la réalité » alors que la fiction cinématographique l'exige, répondrais-je spontanément. Perrault ne veut pas qu'on s'identifie à Cartier, il souhaite plutôt qu'on l'interprète. Or, le théâtre est pour lui l'art qui interprète le réel :

---

<sup>729</sup> Joe Klipfell qui a écrit, entre autres, *Prévoir le temps par les dictons marins*, Paris, Arthaud, 1980, 246 p.

Le bon théâtre. Enfin celui que j'endosse. Il ne me demande pas de m'identifier au héros. Il garde ses distances. L'image de fiction au contraire reproduit en l'amplifiant une réalité qui me donne l'illusion en me désincarnant par l'obscurité où elle me plonge. Un peu moins peut-être à la télévision qui se rapproche de moi cependant pour m'empêcher de penser. Le théâtre au contraire n'arrive pas à abolir tout à fait la distance qui me sépare de la scène. Au contraire, il en profite pour me forcer à la réflexion plutôt qu'à l'identification. Et les comédiens viennent saluer en costume pour bien établir la distance. Affirmant qu'ils ont joué. Qu'ils ne sont pas vivants dans leur personnage. Mais simples substitués. Tandis que le cinéma<sup>730</sup> nous plonge dans une réalité qui dépasse la réalité<sup>731</sup>.

Le documentaire comme le théâtre libère une distance. Il constitue un espace intellectuel. En fait, il s'agit plus d'un espace intellectuel qu'autre chose. Dans *Les voiles bas et en travers* Perrault ne tente pas de séduire, au contraire, il cherche à placer le spectateur devant des faits. Il utilise la caméra qui écoute comme un instrument de connaissance :

Il est sûr que tous les instruments prolongent nos sens, et c'est pour ça que je dis que la lunette de Galilée a prolongé sa vue et que le magnétophone prolonge de la même façon notre mémoire. Le magnétophone est un instrument à mes yeux aussi extraordinaire que la lunette. Quand Galilée se servait de la lunette, il regardait la lune et il réfléchissait, mais quand le Doge de Venise se servait de la même lunette, il regardait les femmes qui se déshabillaient de l'autre côté de la place. Le Doge a inventé le cinéma de fiction et Galilée a inventé le cinéma documentaire<sup>732</sup>!

Pierre Perrault porte le documentaire à un nouveau sommet. Je dirais, pour le paraphraser, que le documentaire, le meilleur, ne fait pas semblant. Il interprète lui aussi la réalité. Il est une distance. Et comme le récit, il importe plus que les faits eux-

<sup>730</sup> Lire le cinéma de fiction. Je serais tenté de rappeler ici le sens que Gérard Genette donne à la fiction : « Le texte [de fiction] n'entre pas en relation de référence avec le « monde », comme le font souvent les phrases de notre discours quotidien, il n'est pas « représentatif » d'autre chose que lui-même. [...] le discours [de fiction] ne peut pas être vrai ou faux, il ne peut être que valide par rapport à ses propres prémisses. » Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, [153 p.], p. 14.

<sup>731</sup> Pierre Perrault, *Cinéaste de la parole*, p. 194.

<sup>732</sup> Pierre Perrault, *L'appel du nord*, Émission 9, p. 52.

mêmes. Il place le spectateur devant des faits. Il n'est pas comme le film hollywoodien, où l'on fait semblant qu'il n'y a pas de jeu<sup>733</sup>.

Pierre Perrault est le seul cinéaste québécois que je connaisse qui ose comparer le documentaire au théâtre. Il est vrai que le théâtre et le documentaire ont en commun la distance et l'esprit. *Les voiles bas et en travers* et *La Grande Allure* sont deux films qui privilégient la distance critique. Ces deux oeuvres regardent l'objet Cartier à la lunette. On n'y retrouve plus l'intimité troublante qui caractérise les grands biodrames perraldiens que sont *Pour la suite du monde*, *Le Règne du jour* et *La bête lumineuse*. Nous sommes placés devant des faits commentés par une parole plutôt que convoqués à la confiance d'une parole troublante. Pierre Perrault prend ses distances. Le biodramaturge ne cherche pas à abolir la distance entre le spectacle et nous. L'instrument *caméra qui écoute* est présent. Cette esthétique instrumentale, du reste, sera poussée à l'extrême dans ses deux derniers films lorsqu'il tournera la majeure partie de ses scènes au téléobjectif.

Théâtre et documentaire donc. Au reste, un autre homme de théâtre viendra marquer la quête cartérienne de Pierre Perrault, le dramaturge Michel Garneau, avec qui Pierre tournera *La Grande Allure* (1986).

Pierre Perrault travaillera pendant quatre ans le fleuve et la mer de Cartier<sup>734</sup>. *Les voiles bas et en travers* constitue le premier volet d'un diptyque consacré au voyage et au « découverte ». Perrault est de plus en plus fasciné par la connaissance. Le biodramaturge fait de plus en plus place au voyageur-explorateur. D'où le changement dans ses transcriptions de films, lesquelles font une plus large

<sup>733</sup> Pierre Perrault écrit : « Le théâtre, le meilleur, ne fait pas semblant. Il joue. Il interprète la réalité. Et le jeu est une distance. Comme le récit qui importe plus que les faits eux-mêmes.

Je dirais que le théâtre s'efforce de placer le spectateur en face des faits. La tragédie grecque bouscule le public, l'inquiète, l'oblige à réfléchir sur le destin, même en défiant le destin.

Mais le cinéma, lui, ne cherche pas tant à inquiéter l'auditoire qu'à le séduire. Il ne propose pas tant la mort d'Iphigénie que le triomphe de James Dean ou de James Bond. C'est toujours la même victoire du même spectacle. » Pierre Perrault, *Cinéaste de la parole*, p.195. Il ajoute plus loin : « C'est le faire-semblant qui différencie le cinéma du théâtre. Au théâtre on fait semblant par le jeu. Au cinéma on fait semblant qu'il n'y a pas de jeu. Que les choses se passent vraiment dans la réalité vraie. » *Ibid.*, p.203.

<sup>734</sup> Il ne faut pas oublier la série de treize émissions radiophoniques d'une heure intitulée *Jacques Cartier, le voyage imaginé* qu'il a coréalisé avec Jean-Daniel Lafond pour la Société Radio-Canada et Radio-France, en 1984.

place au récit. Certes, il n'a pas relevé par écrit les scènes des *Voiles bas et en travers*, mais en revanche il l'a fait d'une façon magistrale pour *La Grande Allure*<sup>735</sup>. Ce film lui a inspiré deux livres. Les deux oeuvres portent le titre *La Grande Allure*. La première arbore en sous-titre : *1. De Saint-Malo à Bonavista*; la deuxième : *2. De Bonavista à Québec*. Bref, il s'agit, d'une part, de la traversée de l'Atlantique sur un petit voilier nommé *Blanchon*, et, d'autre part, de la remontée du golfe et du fleuve Saint-Laurent sur le même navire. Ce qui correspond, d'une manière semblable mais non identique, aux voyages de Jacques Cartier. *De Saint-Malo à Bonavista* est précédé d'un long préambule justement appelé « L'inconnu du connu ». Il y est question de la découverte perraldienne du fleuve, de sa littérature orale et de l'empremier.

*L'empremier*, comme disent les enfants, pour parler du commencement, de cela qui *il était une fois*, de tout ce qui *en ce temps-là*, de ce qui était avant le passé simple<sup>736</sup>.

Perrault est tellement hanté par sa quête anthropogénique qu'il donne même au présent une couleur d'origine. Ainsi en témoigne cette description d'Achille Hyvatnitcheko, un terre-neuva qu'il a rencontré lors du tournage des *Voiles bas et en travers* :

Il n'est pas de bronze. Il a une voix plus grave que celle de Chateaubriand. Chateaubriand est le poète de lui-même. Achille est un poète de la mer. Il l'a vécue dans sa chair et dans son sang. Il a accompagné Cartier et il parle d'oiseaux, comme

<sup>735</sup> « Le film, d'une durée totale de deux heures vingt, se divise en deux parties : la première, qui résume « la grande traversée » nous montre l'attente du fleuve. On effectue les préparatifs, on ajuste l'équipement dans une atmosphère de bonne humeur. Une fois rendus au large on s'initie à l'utilisation d'appareils de mesures nautiques : on calcule, par exemple, la vitesse du voilier, ajoutant ainsi à l'aventure un aspect didactique propre au documentaire. On évoque, par la poésie, ce fleuve à venir, et la discussion porte alors sur le personnage de Jacques Cartier. Le poète Michel Garneau recherche l'inspiration et nous offre quelques vers. [...] »

Dans la seconde moitié de *La Grande Allure*, qui constitue en quelque sorte un pèlerinage historique, nous redécouvrons les lieux visités par Cartier, tels que relatés dans ses « récits de voyage ». Ainsi, dans le Golfe Saint-Laurent, le voilier fait escale sur les côtes de Terre-Neuve. Cependant, aucune mention du passage du navigateur malouin ne figure sur les plaques historiques rédigées uniquement en anglais ! » Yves Laberge, « *La Grande Allure* », dans *Séquences*, no 128, février 1987, p. 55-56

<sup>736</sup> Pierre Perrault, *La Grande Allure : 1. De Saint-Malo à Bonavista*, Montréal, L'Hexagone, 1989, [332 p.], p. 15.

lui. Il a vécu l'*empremier* sans s'en douter ! Il était gabier sur *la Grande Hermine* sans le savoir <sup>737</sup>!

Le préambule<sup>738</sup>, qui se termine par un poème sur le fleuve, fixe un objectif. Ce qui est visé par *La Grande Allure*, c'est le fleuve. Pour y arriver, Pierre devra traverser l'océan. Quelle meilleure manière de devenir Cartier ? Il s'embarque sur le *Blanchon* avec, entre autres, le poète dramatique Michel Garneau et Martin Leclerc, l'infatigable caméraman de *La bête lumineuse* et des *Voiles bas et en travers*. Je n'analyserai pas *De Saint-Malo à Bonavista* ni, du reste, *De Bonavista à Québec*, qui fait encore une large place au récit de voyage et à Cartier, comme en témoigne le titre de sa première partie : « Rencontre de Cartier et de la découverte ». J'insisterai cependant sur la notion de voyage, car c'est l'un des grands ressorts de l'entreprise perraldienne :

[...] le voyage, quel qu'il soit, mandaté par le prince ou armé par l'armateur ou même à compte d'auteur, tout voyage découvre quelque chose. Le voyage suit les traces des voyages antérieurs pour aller au-delà du connu. Il est une écriture de la navigation poursuivant d'autres navigations. Il est mémoire s'ajoutant aux mémoires. Le voyage aborde l'inconnu pour le verser dans le connu. En passant par le connu<sup>739</sup>.

« Et pour avoir connaissance des dits parages, mêmes les voiles bas et en travers... », écrivait Jacques Cartier. Pierre Perrault a traversé l'océan d'une vie à grande allure, il a fait de grandes rencontres mais il a aussi essuyé de grandes tempêtes. Maintenant il se calme et prend le temps de regarder. Ce qu'il regarde, en fait, c'est le savoir. Il cherche un savoir de l'origine. D'où cette rencontre avec Michel Serres, le philosophe des fondations, qui vient répondre dans *La Grande Allure* à une question du capitaine du *Blanchon*, Jean Gagné, au sujet des premiers navigateurs<sup>740</sup> :

---

<sup>737</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>738</sup> Suite au préambule, le livre offre deux grandes parties intitulées respectivement « Départ pour le fleuve » et « La traversée ».

<sup>739</sup> Pierre Perrault, *De la découverte, de Cabot à Cartier*, p. 124.

<sup>740</sup> *La Grande Allure : 1. De Saint-Malo à Bonavista*, p. 174-175.

JEAN GAGNÉ

As-tu idée comment ils s'orientaient ?

MICHEL SERRES

À l'oeil ! À l'oeil seulement !

JEAN GAGNÉ

Sans aucun calcul ?

MICHEL SERRES

Ils regardaient. Ils connaissaient les parages...

Et Pierre Perrault d'écrire en commentaire :

À l'oeil ! Sans aucun calcul ! Qu'est-ce à dire ? Au pifomètre, dirait Joe Klipffel<sup>741</sup>.

On pourrait dire que Pierre Perrault a navigué à l'oeil la parole vive. Et s'il a tant aimé Cartier, c'est que ce dernier propose un regard neuf. Mais Cartier est tombé dans l'oubli parce qu'il a échoué à nourrir la fiction de l'époque. Il n'a pas rapporté d'or. Seulement du quartz et de la pyrite de fer. Toutefois, Cartier n'en demeure pas moins le plus documentariste de tous les explorateurs. Il décrit la réalité en poète :

Cartier ne naviguait pas l'écriture et, bien loin de voir le paradis partout, décrivait la réalité comme il la voyait, estimant *mieux que autrement que c'est la terre que Dieu donna à Caïn*<sup>742</sup>.

Il ne raconte pas de conquête :

L'histoire raconte les conquêtes, qui sont affaires de princes, et dérobe les découvertes. Le conquérant s'empare aussi de la découverte. Il écrit l'histoire<sup>743</sup>.

Cartier n'est pas un conquérant, c'est un poète. Il nomme. Pierre Perrault écrit dans son journal de voyage de *L'appel du nord* :

<sup>741</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>742</sup> Pierre Perrault, *L'appel du nord*, Émission 6, p. 33.

<sup>743</sup> *De la découverte, de Cabot à Cartier*, p. 126.



Près des îles de la Madeleine, à côté de l'île Brion, il y a un phare. *Nous nommames icelles isles, îles de Margaulx*, écrit Cartier. Il s'agit des Iles aux Oiseaux ou Rochers aux oiseaux. Et il ajoute cette phrase superbe comme un héritage de poésie : *Icelles isles estoient aussi plainne de ouaiseaulx que ung pré de herbe*. C'est précieux des phrases comme celle-là, il faut les retenir. Ça décrit notre fleuve, c'est une façon de l'appréhender, ça devient un texte fondateur<sup>744</sup>.

Pierre Perrault ne résiste pas à ajouter le commentaire suivant :

C'est assez curieux parce que le margaux, c'est le fou de Bassan. Je sais que Cartier les appelait margaulx, je sais que sur la Basse côte nord les gens les appellent encore margaux et j'ai découvert par la suite qu'en Bretagne, on appelle les fous de Bassans margattes ou margats, et qu'un village en Bretagne, au Finistère, s'appelle Margatte. Les mots voyagent, les mots se perdent, les mots se retrouvent, mais j'ai une tendresse particulière pour le mot margaux quand il désigne le fou de Bassan et je l'utiliserai toujours<sup>745</sup>.

On ne peut pas être plus clair. Le mot porte la réalité. Plus même, il l'encadre, c'est-à-dire il lui donne un sens. Or, le sens est éminemment important dans l'oeuvre perraldienne. Les textes de Pierre Perrault sont habités par un désir langagier. Au bout du voyage, il y a le fleuve et au bord du fleuve, il y a l'oralité.

[...] j'ai découvert une immense littérature occultée, méprisée, cachée par la misère. Une littérature orale. Vulgaire. Adéquate. J'ai abandonné la robe d'écriture pour chausser les bottes lacées de la parole verbale, de la parole brute, du vernaculaire, du vulgaire. J'ai élu domicile sur une terre de paroles<sup>746</sup>.

Et sur cette terre de paroles, il a découvert des mots précieux :

De prime abord, déjà, des mots qui ne sont pas dans l'écriture : *marsouin* plutôt que béluga, *bleuvir* plutôt que bleuir et le mot

<sup>744</sup> Pierre Perrault, *L'appel du nord*, Émission 11, p. 63.

<sup>745</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>746</sup> Pierre Perrault, *La Grande Allure : 1. De Saint-Malo à Bonavista*, Montréal, L'Hexagone, 1989, [332 p.], p. 13.

*bleuet* qui désigne ici la couleur mais plus souvent une airelle plutôt qu'une centaurée. Voilà peut-être justement le début, l'amorce d'une découverte. Un mot ! Un simple mot ! Car la réalité prend place dans l'esprit grâce au mot. Voilà pourquoi les mots importent au voyage. Pourvu qu'ils soient du voyage ! Il faut bien choisir ses mots. Quels mots, me direz-vous ? Il faut choisir. Entre les mots des princes et de l'écriture et ceux du pays et de la parlure<sup>747</sup>.

Ce texte de Perrault, lu à la lumière des *Voiles bas et en travers* et de *La Grande Allure*, va à l'essentiel. On dirait une scène où combattent l'écriture princière et l'oralité. L'écriture princière qui, pour Pierre Perrault, est assimilable au pouvoir d'aliéner, et l'oralité qui est l'outil du vivant par excellence. Ce sont les deux personnages omniprésents dans l'oeuvre de cet homme. Pourtant, Pierre Perrault aura utilisé l'outil de l'empire pour parler du peuple. Car la langue perraldienne écrite reste très soignée. Pierre Perrault la travaille en écrivain. Il la maîtrise en poète. Il l'utilise avec un certain raffinement, pourrait-on dire. C'est là une des apories perraldiennes. Une des contradictions de ce grand biodramaturge. Car lui qui ne jure que par l'oralité contre l'écriture, soigne comme un prince cette même écriture.

L'écriture princière repousse les hommes dans leur silence. Et les mots se meurent. Et les mémoires pourrissent sur la grève des échouages. La découverte est-elle encore possible ? L'empire des écritures a-t-il, à tout jamais, effacé la mémoire d'un fleuve infiniment oral, verbal, vulgaire, vernaculaire<sup>748</sup> ?

Notons, ici, non pas la gradation, mais l'enchaînement synonymique. Pour Pierre Perrault, oralité, verbalité, vulgarité, vernacularité représentent la même chose, la même réalité humble, celle qui est en dehors des écritures. Et c'est la raison pour laquelle elles n'ont pas droit au chapitre. Elles n'entrent pas dans le dictionnaire. Le mot marsouin, par exemple, que la langue institutionnelle, celle des académiciens, appelle *béluga*.

---

<sup>747</sup> *De la découverte, de Cabot à Cartier*, p. 131.

<sup>748</sup> *Loc. cit.*

[...] les habits verts, qui n'ont jamais navigué, corroborent et entérinent le mot *béluga*, mot russe qui signifie, à ce qu'on m'a dit, esturgeon blanc<sup>749</sup>.

Perrault textualise sur le mot marsouin, son *blanchon*. Il rend compte de son destin, celui d'avoir un jour navigué en face du Cap Diamant et d'avoir servi de graisse pour les phares, puis celui d'avoir été cinématographié par Michel Brault, Bernard Gosselin<sup>750</sup> et lui, entre 1962 et 1970.

Il y a un tel engouement pour la vie dans l'oeuvre perraldienne que le mot est souvent scruté dans son mouvement dialectique.

le nommant amoureusement *marsouin* dans leur langage, le blanc dauphin blanc qui, pour passer du bleu de la naissance au blanc de la maturité, du presque noir au plus que blanc, porte aussi, en grand secret des rivages vernaculaires, les noms successifs et irremplaçables... de *gris*... de *bleu*... de *bleuvel*... de *blafard*... et de *blanchon*... jusqu'à devenir *marsouin blanc* plutôt que *béluga*<sup>751</sup>.

Perrault écrira dans un autre texte, cette fois sur un ton polémique :

Qui a le droit de dépouiller un peuple des mots qu'il a façonnés pour dire son fleuve ? La prétention des dictionnaires est sans borne. À quoi sert de découvrir l'Amérique si on lui impose le visage de l'Europe ? De l'Europe des princes. Il me semble bien qu'il faudrait recommencer le voyage. Au premier arbre. À la première rencontre. À Cartier lui-même que je ne soupçonne pas de faire le jeu des princes<sup>752</sup>.

Pierre Perrault a consacré sa vie de poète dramatique à la parole vive. Au cours de ses centaines d'enregistrements, il a récolté des milliers d'expressions. Il a été en quelque sorte jusqu'au coeur du mot :

Ce sont les mots qui nous servent de navire. Qui nous acheminent à la découverte. Qui nous permettent de résister à l'ennemi

<sup>749</sup> *Loc. cit.*

<sup>750</sup> Pierre Perrault a coréalisé avec Bernard Gosselin et Michel Brault *Le beau plaisir*, un court métrage couleur sur la pêche à marsouins, en 1969.

<sup>751</sup> *De la découverte, de Cabot à Cartier*, p. 132.

<sup>752</sup> *Ibid.*, p. 132-133.

qui nous assaille<sup>753</sup>. J'ai depuis toujours fait confiance aux mots. Aux mots les plus vulgaires dans le sens le plus noble du mot. Aux mots en somme qui ne se paient pas de mots.

Il n'est pas étonnant que son diptyque sur Jacques Cartier et le fleuve Saint-Laurent fasse place aux poètes. Dans *La Grande Allure*, Pierre emmène avec lui le dramaturge Michel Garneau. Celui-ci, du reste, ajoute à la découverte perraldienne un regard métaphorique. Car Michel Garneau sait bien faire les ressemblances. Ainsi parlant d'un iceberg, il a ce mot superbe : « La molaire de Dieu ». Michel Garneau représente aussi la problématique perraldienne de la poésie qu'on refuse. Son poème qu'il récite à ses coéquipiers de *La Grande Allure* ne récolte pas l'enthousiasme qu'il y a mis. Poésie de Cartier refusée par François I<sup>er</sup>, celle de Perrault repoussée par *une nuit de la poésie* à Québec, celle de Stéphane-Albert malmenée par les pocailles<sup>754</sup>, celle de la parole vernaculaire exclue des cercles littéraires. Michel Garneau apporte sur la mer et le fleuve la dramatique du poète. Perrault a cherché en lui un écrivain du voyage. Il est le substitut de Perrault qui est chargé d'interpréter le réel, celui qui nous oblige « à réfléchir sur le destin ».

*La Grande Allure* sortira en 1986 au moment, du reste, où paraîtra *Les traces du rêve* de Jean-Daniel Lafond, qui a le mérite d'avoir mis Pierre Perrault en images en biotextualisant et en biodramatisant la parole perraldienne.

Les transcriptions de *La Grande Allure* sortiront respectivement en février et en juin 1989. Mais déjà, Pierre Perrault, le voyageur, est ailleurs. Il est parti pour le nord. Il se tient face au boeuf musqué. Il tourne sur lui. Il a commencé en 1987 à le faire dans la baie d'Ungava<sup>755</sup>. Maintenant, il est à Ellesmere<sup>756</sup>. Il cherche les antipodes :

<sup>753</sup> En quelque sorte, la déhiscence du vernaculaire.

<sup>754</sup> « Pocaille » est une expression de la Haute-Gatineau qui désigne un être éclaté.

<sup>755</sup> Pierre Perrault écrit dans *L'Oumigmatique ou l'objectif documentaire* : « Nous ne soupçonnons pas encore que nous viendrons deux fois en Ungava, que nous irons cinq fois sur la terre d'Ellesmere et qu'il nous faudra cinq étés et sept voyages pour tourner deux films. *L'Oumigmatique ou l'objectif documentaire*, Montréal, L'Hexagone, 1995, [309 p.], p. 31.

<sup>756</sup> Au reste, en 1991, il fera coïncider le dernier tournage du boeuf musqué avec un voyage et une émission radiophonique « L'appel du nord » qu'il fait avec Yolande Simard. Cartier y est toujours la figure dominante.

Pour ma part, je m'intéresse aux antipodes, à tout ce qui remplace l'illusion. Je recherche le réconfort de la connaissance. Mon petit savoir à jardiner me passionne plus que les spectacles de l'illusoire et je fais confiance à ceux qui en savent long, à ceux qui explorent les inconnus avec d'autres navires que ceux de la fiction<sup>757</sup>.

Les personnages de ses biodrames sont maintenant derrière lui. Devant lui il y a l'oumigmag. Martin Leclerc, le caméraman au regard lumineusement fraternel, l'accompagne. Il a pour mission de filmer ce surprenant dialogue entre Pierre Perrault et cette bête du début du monde.

---

<sup>757</sup> Pierre Perrault, *L'appel du nord*, Émission 7, p. 41.

## Chapitre 9

### DUEL

L'aventure du boeuf musqué, telle que révélée dans les films *L'Oumigmag* (1993) et *Cornouailles* (1994) est celle de la confrontation d'un homme avec son oeuvre. Une oeuvre énigmatique pour plusieurs. Une oeuvre *oumigmatique* que fuit le regard du public. Une oeuvre qui confronte l'individu parce qu'elle est documentaire :

L'épaisseur documentaire décourage. Le savoir encombre. Le raccourci des genèses facilite le passage. L'art se réfugie dans le sacré pour n'avoir pas à tout savoir. Nous ne parviendrons pas à nommer tous les lichens par leur nom<sup>758</sup>.

Pierre Perrault a aligné trente films comme une harde de boeufs musqués. Ces films ressemblent à ces bêtes lumineuses. Comme elles, ils ne se laissent pas apprivoiser. Comme elles, ils proposent de recommencer le monde. Comme elles, ils vivent *l'empremier*.

Toute la pensée de Pierre Perrault se trouve dans ces documentaires laineux dont les scripts rappellent les splendeurs stylistiques des textes de la série *Au pays de Neufve-France*, avec, cette fois, non plus la voix de François Bertrand, mais celle de l'auteur lui-même. Il y a dans *L'Oumigmag* et dans *Cornouailles* la recherche du commencement, la grande quête de l'origine, l'appel à l'inaugural.

Voici maintenant Perrault confronté à la bête, seul avec elle, cherchant à lire en elle le secret de la survie dans l'espace d'une terre sans arbre où, certes, pousse la saxifrage à dents de loup et feint la perdrix blanche, mais dans le plus surprenant dénuement qu'il soit possible de voir : le Grand-Nord. Voilà le décor. Il fallait un tel cadre à cet homme qui a arpenté le pays du Québec en quête d'une parole fondatrice pendant près de quarante ans. À ce biodramaturge qui, plus que tout autre chasseur de

---

<sup>758</sup> Pierre Perrault, *L'Oumigmatique ou l'objectif documentaire*, p. 71.

signes et d'images, aura voulu rendre compte d'une naissance. Ces films sont d'autant plus émouvants qu'ils confrontent l'image de bêtes fuyantes et la parole métaphorique d'un homme. Le lundi 3 août 1992, Perrault me disait au sujet du boeuf musqué :

Ces bêtes-là vivent le commencement du monde. Les boeufs musqués tirent leur subsistance sur deux mois de culture. La femelle du boeuf musqué n'est féconde qu'à tous les deux ans. Le rut est en septembre, en mai elles mettent bas.

Pierre Perrault n'a pas attendu de tourner *L'Oumigmag* et *Cornouailles* pour parler du boeuf musqué. Déjà, en 1977, il lui consacrait son recueil de poèmes *Gélivures* fait de trois grands chants : « Neigeries », « Froidureté » et « Cornouailles ». Le livre, du reste, commence par une évocation nordique du botaniste Jacques Rousseau, pour qui Perrault a beaucoup de respect.

plaine infinie qui ondule  
sédiments figés en feldspath et en quartz  
première nef à naviguer sur les flots archéens  
[...] <sup>759</sup>

Le vocabulaire de Rousseau est d'une étonnante richesse. Perrault fréquente depuis longtemps le grand scientifique. Comme Rousseau, il est fasciné par le froid, par la neige, par la glace :

C'est le froid. La blancheur. La pureté. Ça prend parfois deux années aux fleurs pour fleurir. Le nord, c'est l'extrémité du possible<sup>760</sup>.

Le Perrault de *Gélivures* est plus abstrait que ne le sera celui de *L'Oumigmag* et de *Cornouailles*. En 1977, Perrault subit malgré lui l'influence du formalisme. Car ce poème qui revendique l'humble condition est écrit avec une conjointure savante qui confine parfois à l'hermétisme. Cependant, Perrault s'entoure bien dans *Gélivures*. Il

<sup>759</sup> Jacques Rousseau, dans *Gélivures* de Pierre Perrault, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1977, [209 p.], p. 9.

<sup>760</sup> Entretien avec Stéphane-Albert Boulais, le 3 août 1992.

cite Pierre Morency, qui dit : « Le nord n'est pas dans la boussole il est ici »<sup>761</sup>. Il évoque Jacques Brault, qui raconte que *nous sommes pleins de trous d'espérance*. *Gélivures* intertextualise. Ainsi ce *terribles bouts de la rue* qui rappelle le Lorca de *Las cinco*.

Terribles banderilles des ténèbres  
Terrible mémoire des balcons ignorants

Perrault cherche une certaine légitimité. Il a recours à l'autorité poétique. *Gélivures* revendique :

cette terre-et-mer étant posée je l'occupe  
jusqu'à la garde je l'occupe de mes chimères de plomb et  
me réclame du froid comme un héritier du droit d'aînesse  
sans sourciller<sup>762</sup>

Son vocabulaire est profondément en quête de nouveau. Il forme de nouveaux verbes :

alors les ailes anordissent les connivences d'ivoire

Il y a un tel vent de mots dans ce livre à la structure étrange faite de fer et de sang. Des mots de découvreurs poussés par une plume de « juriste ». Chaque chant est précédé d'une courte pensée. Et le chant chez Perrault est animé par l'élan prophétique :

j'annonce le temps d'une grande inspiration empruntée  
au flanc mou des rassadeuses dépouillées une fois pour  
toutes de leurs jupes bruyantes<sup>763</sup>

Or, ce temps d'une grande inspiration ne déploiera toute son envergure que dans *L'Oumigmag* et *Cornouailles* :

je vais les suivre... je vais les suivre  
les grandes bêtes couvertes de poux

---

<sup>761</sup> Pierre Morency, dans *Gélivures*, p. 63.

<sup>762</sup> *Gélivures*, p. 14.

<sup>763</sup> *Ibid.*, p. 17.



je vais les suivre très loin vers le nord,  
dit le chasseur au tambour<sup>764</sup>

Dans *L'Oumigmag*, Perrault est encore plus intertextuel. Il montre des dessins indiens, il fait entendre le tambour du chasseur indien. L'on se croirait dans *Attiuk*, réalisé 25 ans plus tôt. Pierre Perrault, poète dramatique, poursuit des bêtes de la préhistoire. Il réfère au silex et aux grottes. *L'oumigmag* est le mot indien pour désigner le boeuf musqué.

Mais pourquoi justement le boeuf musqué? Pourquoi cet inconnu sans importance? Ce grand silence énigmatique après tant de paroles et d'éloquence? Une bête obstinée plutôt que des hommes rebelles? Comment, tout compte fait, expliquer ce changement de cap? En vérité le boeuf musqué m'obsède, depuis longtemps, comme une incomparable métaphore, comme un modèle, qui se propose à toute vie et plus singulièrement à celle d'un peuple oublié en terre d'Amérique par l'histoire et par les Princes. Un peuple abandonné à lui-même et à l'hiver. Une rumeur de boeuf musqué m'habite depuis longtemps. Il me restait à en vérifier le bien-fondé<sup>765</sup>.

Pierre Perrault compare l'indifférence de cet animal face à la caméra à l'indifférence des bisons d'Altamira face aux visiteurs. Nombreux sont les témoignages d'art rupestre à la rescousse de son discours hyperbolique et métaphorique. Lascaux, Altamira, Laugerie. Le poète revendique. Il cite l'abbé Breuil et les artistes de la *West Baffin Eskimo Co-operative*. « Comment ne pas tomber dans le miel de la fable? », dira-t-il. Cette fable si séduisante, si tentatrice, si voluptueuse aussi. Cette fable dont il n'aura jamais mieux expliqué la dynamique originelle que dans cette petite histoire qu'il raconte dans son journal de tournage de *L'Oumigmag* :

[...] je déambule dans la grande salle du musée de Cluny! Il y a de cela longtemps. À l'époque où je ne savais encore que regarder. Ou je ne m'efforçais pas de comprendre. J'ai vu la licorne et la belle dame. En tapisserie. En tapinois. Sans me rendre compte que tout cela était l'explication d'une rumeur. Et je me souviens de la rumeur. Elle était là, dans un coin de la

<sup>764</sup> Extrait du film *L'Oumigmag*.

<sup>765</sup> Pierre Perrault, *L'Oumigmatique ou l'objectif documentaire*, p. 32.

salle. Presque accessoire. Purement anecdotique. Et je l'ai regardée, et je l'ai jaugée, la superbe dent de narval. Tout le monde connaît la licorne. Combien de gens connaissent le narval ? Ou même la dent sans légende dans un coin de la salle ? Sur le manteau de la cheminée de mon salon, comme un ornement, un indice, une rumeur, j'ai placé deux dents de narval. Obliquement. Ceux qui viennent savent parfois, ignorent souvent. Je raconte, ayant appris, je raconte la dent sans invoquer la licorne parce que je connais bien le narval. Au Moyen Âge la dent venait de trop loin. Personne ne savait. Il suffisait de créer Dieu pour expliquer l'univers. D'inventer la licorne pour justifier la dent. Personne ne semble voir la dent dissimulée dans un coin de la salle de la licorne. Les visiteurs contemplent la tapisserie. La licorne a la dent plus dure que le narval, la fiction a la vie plus dure que la réalité. Le documentaire recherche le narval. La fiction se contente de la licorne. Et de la belle jolie dame<sup>766</sup>.

Il y a dans le documentaire *L'Oumigmag* comme une peur de ne pas pouvoir tout dire. Aussi l'hyperbole atteint-elle un sommet dans l'art du script cinématographique. La métaphore aussi. Je donne pour exemple « le barrachois des méfiances », « la ruelle des laines », « l'énigme herbivore », « l'écharpe des brumes tragédiennes » et j'en passe. Aucun autre texte de Perrault ne contient autant de métaphores en si peu d'espace. Dans *L'Oumigmag*, l'espace textuel, comme l'espace diégétique, est consacré à la distance qu'il y a entre l'oumigmag et lui. Ici, la mise en situation met au jour un espace qu'il ne peut pas franchir. Perrault devant la bête, la bête devant Perrault. Voilà le drame.

Dans *L'Oumigmag*, le troupeau se précipite dans la panique. L'espace redoute. L'aigle vient. Il est cause d'un « nouvel émoi parmi les laines ruminantes ». Le boeuf musqué refuse de se faire prendre. Il refuse de s'accorder avec la caméra de Perrault et de Leclerc. La harde fuit la lunette perraldienne. Et Perrault s'acharne à chercher les traces. Il en trouve, il les lit : c'est un « sabot tourmenté », dit-il. Il ne lui reste qu'à implorer le hasard.

---

<sup>766</sup> *Ibid.*, p. 60.

Il saute aux yeux qu'elles ne nous ont pas vus ces belles exubérances soudaines de cornes, de sabots, de poils et de laines qui se précipitent dans la pente des jeux<sup>767</sup>.

Puis voilà qu'il capte « un tête-à-tête entre deux princes ». Le combat des mâles. La vie est un combat, la vie est une victoire ou une défaite, la vie est une scène. Mais le combat, ici, n'est qu'un simulacre. Il en veut un plus soutenu. Plus loin, une grosse femelle les regarde. Il dira :

Nous sommes de pierre, elle est de plomb.

Tout un mois passera dans cette quête de l'animal qui s'esquive toujours. Enfin, un jour, il capte une femelle solitaire en fin de journée. Celle-ci lui permet cette description du vent, une scène en soi :

D'un simple herbivore broutant, le vent frivolan nous donne toutes sortes de versions contradictoires, de l'épique au chevaleresque, du gothique au flamboyant, tantôt superbe guerrier tantôt misérable itinérant mais toujours plus magnifique chevalier qu'aucun monument d'aucune place du monde n'a jamais représenté<sup>768</sup>.

Un veau vient rejoindre la jeune femelle, et Pierre Perrault aussitôt de susciter le soupçon au sujet de leur présence « cinéaste ». Un dessin de deux boeufs musqués guettés par des loups arrive à l'image. Et on entend la voix du poète se poser la question :

Ne serions-nous pas le loup de la légende ?

Il répond :

Et de la corne prudemment  
et tendrement du menton  
elle éloigne sa précieuse descendance<sup>769</sup>

La femelle retrouve le troupeau. Un hélicoptère arrive et les fait fuir à nouveau. Autre déception. Une image pour la décrire :

---

<sup>767</sup> Extrait du film *L'Oumigmag*.

<sup>768</sup> *Loc. cit.*

<sup>769</sup> *Loc. cit.*

Toute étrangeté se change en loup dans leur entendement précipité

Les boeufs musqués retournent au silence et à leur formation de défense. Et le film se termine par ces paroles :

nous étions à la recherche de l'oumigmag  
 nous n'avons rencontré que l'énigmatique  
 mais nous aurons, au moins, fini par apprendre  
 que le renard est plus facile à apprivoiser  
 dans la fable que dans la réalité  
 et qu'il nous faudra tout recommencer<sup>770</sup>

Et il recommencera tout dans son dernier film *Cornouailles*. Ce sera la fable contre la réalité. Le conflit. La confrontation. Le duel. Une action. Un combat. Un drame. Dans *Cornouailles*, l'espace textuel, comme l'espace diégétique, est consacré à la lutte, c'est-à-dire à la confrontation.

La quête perraldienne prend maintenant une dimension inchoative :

Je veux de toutes mes forces, incessamment, prendre pied dans la présence réelle. Sans eucharistie. Sans magie. Sans truchement. À la rencontre d'un animal qui est la négation même de la licorne. La licorne empêche de voir le narval et le boeuf musqué<sup>771</sup>.

Pierre Perrault me confiait en août 1992, alors que les tournages étaient terminés et qu'il était en montage :

Je veux observer la vie qui prend naissance. C'est une fascination de l'autre. Le symbole même de l'inconnu et de la connaissance. Une espèce de désir secret qu'un jour l'animal vienne à ma rencontre. Moi, je suis l'étranger qui n'a pas peur. Lui, il est l'étranger qui a peur. Tenter la réconciliation. Je cogite beaucoup en surveillant le boeuf musqué. Ma relation avec le boeuf musqué, c'est un effort pour comprendre l'univers. Les autres animaux, c'est pour ce qu'ils révèlent de l'homme. Le grand désir, le grand jeu. Réussir l'exploit qui fait vivre. Quand tu tues un animal, tu apportes de la nourriture.

---

<sup>770</sup> *Loc. cit.*

<sup>771</sup> *Ibid.*, p. 62.

C'est une joie profonde qui vient des entrailles de la préhistoire<sup>772</sup>.

Cet effort pour comprendre l'univers, il le continuera à Ellesmere dans le col de Sverdrup. Ce sera le lieu de *Cornouailles*.

j'ai emprunté le mot Cornouailles  
à un pays de Basse-Bretagne  
n'ayant pas trouvé mieux dans la  
langue des dictionnaires  
pour dire une extrême véhémence  
qui s'emmuraille derrière le bouclier  
des fronts et l'entêtement des cornes  
et dans un furibond tête-à-tête<sup>773</sup>

Son vieux camarade Bernard Gosselin, le caméraman du cycle de l'île aux Coudres, du cycle abitibien et du cycle mouchouânipien, vient assister Martin Leclerc à la caméra. D'entrée de jeu, ils nous livrent l'image d'un boeuf musqué solitaire dans la neige. En exergue un poème de Jacques Brault :

un pays paraît-il  
va naître...  
s'il te reste  
un peu de sang<sup>774</sup>

Il est question dans ce film du sarcophage du glacier pour mieux comprendre le glacier. Il est aussi question de la neige :

et voici la neige  
la neige montée sur ses grands chevaux  
neige volatile, fragile, légère, lumineuse  
maigre neige pourtant cinglante, tranchante, abrasive  
qui sculpte lentement la molaire d'une empreinte pétrifiée  
qui s'acharne contre la fleur déjà momifiée  
qui se construit à elle-même des piédestals  
qui tire à bouts portants sur le moindre signe de vie  
l'impitoyable neige qui serpente dans la caverne des crânes  
pour édifier le silence total autour du froid aux yeux<sup>775</sup>

<sup>772</sup> Entretien avec Stéphane-Albert Boulais, le 3 août 1992.

<sup>773</sup> Texte sur la jaquette de la cassette du film *Cornouailles*.

<sup>774</sup> Poème de Jacques Brault mis en exergue dans le film *Cornouailles*.

<sup>775</sup> Poème de Pierre Perrault extrait de *Cornouailles*.

J'entends comme un écho sa poésie de *La traverse d'hiver à l'île aux Coudres* : « La grande image de l'hiver peuplé d'étoiles et de contraintes » ou encore « La neige qui renferme l'air dans une cage sonore et tendue de froid ». La neige à qui il voue un culte depuis l'enfance. Le voilà maintenant seul devant le glacier et le boeuf musqué à réfléchir sur notre destin. De loin le glacier est de marbre, mais de près il *rigole*. « Le lichen recycle en humus tout ce qui lui tombe sous la dent », écrit Perrault. Le poète parle d'une fleur qui ne fleurit qu'une seule fois, l'irisimonde, puis il parle de la saxifrage. Il en parle bien. Ceux qui le connaissent savent que cette façon de faire est un hommage à Yolande Simard, sa compagne, son amoureuse, celle qui l'a initié aux fleurs sauvages. Aussi faut-il lire également *Cornouailles* comme un poème d'amour envers cette compagne qui l'a introduit au fabuleux monde des mousses et des lichens.

Perrault est fasciné par ce mystérieux appel du nord qui fait que tout se passe « comme si tous les ailleurs de la terre n'avaient rien de mieux à proposer ». Voilà l'appel du nord. C'est le printemps et le boeuf musqué rentre en mue. Le boeuf musqué « engrange le soleil de minuit pour affronter la prochaine nuit polaire ». Il mange le saule polaire, l'arbre de 400 ans. Il mange des linaigrettes blanches. Ce sera « le temps des laitances », celui aussi des « flâneries », puis « le temps des jeux », enfin celui de la confrontation, d'abord à travers le jeu des veaux qui s'affrontent, bien avant « la naissance des cornes ». Puis, à la mi-août quand tombe la neige, les mâles se cherchent. La grande scène du combat que Pierre Perrault a vainement cherchée dans *L'Oumigmag* est à sa portée. Sa patience est récompensée. Sept voyages auront été nécessaires. Mais la scène en valait la peine. Les voilà enfin, ces personnages qui étaient là des millions d'années avant sa caméra :

Comme deux mages majestueux dans leurs attitudes symétriques et réciproques, ils amorcent un immense tête-à-tête, et pour échapper peut-être enfin aux fatalités saisonnières, longuement ils échangent des idées vieilles comme le monde, pour éviter aux cornes si possible les cornouailles, pour écarter les fronts peut-être des confrontations, comme si le fer pouvait ne

pas croiser le fer, comme s'il se trouvait quelque part les tables d'une autre loi<sup>776</sup>.

Toute la pensée dramaturgique de Perrault se trouve résumée ici. Tout son monde depuis *Les pierres en vrac des Cahiers d'Arlequin* jusqu'à *L'Oumigmatique ou l'objectif documentaire*. La littérature perraldienne est faite de tête-à-tête qui tentent « d'échapper aux fatalités saisonnières », elle est faite de longs échanges « d'idées vieilles comme le monde », mais elle ne peut éviter les cornouailles, car « les tables d'une autre loi » n'existent pas. On ne peut éviter la confrontation. L'art dramatique repose sur cette fatalité.

La bataille est étrange et prodigieuse  
et le bel attelage des fureurs  
et les éperons de l'épouvante  
et les naseaux fulminants  
se jettent à corps perdu dans le furibond tête-à-tête  
et on dirait qu'il n'a aucune raison de cesser jamais  
l'in vraisemblable affrontement entre  
ces deux grands prêtres de la véhémence<sup>777</sup>

C'est le combat féroce. Une ruée tête contre tête avec, chaque fois, un plus grand fracas qui emplit l'espace de fureur. C'est le combat d'Alexis et de Léopold, de Michel et d'Irène, de Serge-André et de Didier, de Bernard et de Stéphane-Albert, un tête-à-tête bruyant, un fracas épouvantable, terribles cornes du soleil de minuit, terrible combat d'ovidés millénaire, terribles bêtes lumineuses. Il y aura un vaincu et un vainqueur.

Que toute chose soit vaine, sauf la victoire,  
nous le savions déjà  
mieux que personne<sup>778</sup>

Voilà, tout est consommé.

et le beau troupeau de la victoire  
lourdement, patiemment, retourne  
à son obscure préhistoire  
ayant une fois de plus démontré

---

<sup>776</sup> Extrait de *Cornouailles*.

<sup>777</sup> *Loc. cit.*

<sup>778</sup> *Loc. cit.*

la régence des cornes  
et la barbarie des boucliers  
depuis la nuit des temps  
et jusqu'à la guerre des étoiles  
qui se disputent inlassablement les royaumes<sup>779</sup>

Voilà, tout est dit.

« Pierre, viens souper ! »

---

<sup>779</sup> *Loc. cit.*



**CONCLUSION GÉNÉRALE**

# **LA RÉVOLUTION PERRALDIENNE**

**Le signifiant perraldien**

**La ligne du risque**

**Autoportrait spéculaire**

**Conclusion**

En quoi la parole perraldienne est-elle fondatrice ? Pierre Perrault est l'un des poètes dramatiques les plus originaux que le Québec ait produit. Une vie durant, il aura poursuivi la quête de la parole d'un peuple. Il l'aura fait en dramaturge polygraphe. D'abord comme scripteur radiophonique, télévisuel et cinématographique où il mettra au point sa méthode biotextuelle, puis, comme biodramaturge. De 1955 à aujourd'hui, Pierre Perrault aura préféré le réel d'ici à l'imaginaire d'ailleurs<sup>780</sup>. Il aura écrit contre la fiction envahissante<sup>781</sup>. Il se sera buté contre elle parce qu'elle représentait l'ennemie qui nous empêchait de naître. Un dramaturge crée des personnages. Je crois que Pierre Perrault a créé l'antagoniste « *fiction* » pour mieux mener son combat d'une écriture libératrice.

Pour lui, la fiction est tantôt synonyme de mensonge, tantôt synonyme d'envahisseur princier, mais surtout, elle représente ce qu'il appelle « Le maternage par le rêve » :

L'image est-elle autre chose qu'une image ? Et ne rend-elle compte que d'elle-même ? Nous avons en vérité l'esprit torturé. Et l'homme gavé de fiction en arrive à douter de sa propre réalité et refuse de la voir même en image. Comme par pudeur. [...] La vérité n'existe que dans la croyance<sup>782</sup>.

L'oeuvre perraldienne annonce le présent, c'est-à-dire le réel et non la fable. Elle insiste pour mettre le film dans le réel et non pas pour que le film soit la simple diffusion d'une pensée réaliste au service du pouvoir.

Hollywood n'a rien à nous dire de nous-mêmes et de notre humanité mais nous propose des surhommes, des messies, des miracles, des héros, une infaillibilité qui prend racine dans

---

<sup>780</sup> Il est très critique aussi au sujet de l'imaginaire d'ici, particulièrement la fiction qui emprunte aux modes étrangers.

<sup>781</sup> Non seulement Pierre Perrault a-t-il redit, à sa façon le « Supprimez vos vénéralions » nietzschéen, mais encore il a illustré d'une manière magistrale cette pensée du philosophe Deleuze : « Il faut que l'art, particulièrement l'art cinématographique, participe à cette tâche : non pas s'adresser à un peuple supposé, déjà là, mais contribuer à l'invention d'un peuple. » Gilles Deleuze, *L'image-temps, cinéma 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Collection Critique », 1985, [379 pages], p. 283.

<sup>782</sup> Pierre Perrault, « La question du cinéma » dans *Caméramages*, Paris/Montréal, Edilig/L'Hexagone, 1983, [127 p.], p. 97.

l'imaginaire et qui se fonde sur une crédulité. Comment se faire entendre au présent de l'indicatif par un peuple qui a peut-être pris *Racines* ailleurs <sup>783</sup>?

### LE SIGNIFIANT PERRALDIEN

Pierre Perrault veut faire entrer le réel dans le cinéma. Mieux encore, faire imaginer par le réel le cinéma. Parce que Perrault a compris que, d'habitude, le réel est pour le cinéma un signifié, non un signifiant. Et voilà en quoi la position perraldienne est fondamentale. Elle propose au réel de devenir un signifiant. Elle le lui propose parce que le réel, celui des gens de l'île aux Coudres, celui des Montagnais du Mouchouânipi, celui des Acadiens de l'Acadie, improvise toujours, il n'est pas déterminé comme une narration de scénaristes. Voilà pourquoi les Alexis et les Marie Tremblay ont tant d'importance dans la grande problématique de la représentation à l'origine des oeuvres fondatrices de Pierre Perrault. Alexis et Marie sont des manifestations directes du réel. Perrault propose une autre culture cinématographique qui revisite de l'intérieur l'esthétique naturaliste de l'art bourgeois en proposant à sa façon une nouvelle approche de la mimésis. En fait, nous assistons à une nouvelle position distanciatrice fondée sur l'intégration biodramaturgique du signifiant « réel ». Pierre Perrault ne renonce pas complètement à la forme narrative mais il l'utilise plutôt pour mieux la démasquer. Il l'utilise sans fard. C'est cela le *vécu*. Un cinéma tatoué par la vie. Perrault cultive la représentation cinématographique comme s'il faisait du théâtre. D'où sa disponibilité à suivre ses biodrames dans les salles où ils sont présentés. Au reste, un biodrame de Pierre Perrault est interactif. Il commande la réaction. Les spectateurs parlent pendant la représentation. Parce que justement les biodrames de Perrault sont fondamentalement discursifs comme l'est le théâtre brechtien, par exemple. Si pour Brecht, comme le

---

<sup>783</sup> *Loc. cit. Racines* : il s'agit, selon Perrault, d'une revue d'histoire populaire du Québec.

suggère Youssef Ishaghpour, la conscience théâtrale<sup>784</sup> se trouvait partout, pour Perrault la conscience biodramatique se retrouve aussi partout. Il se sert du cinéma direct pour le prouver. Il place sa caméra devant deux personnes, leur pose une question et les laisse dialoguer, c'est-à-dire performer. Autrement dit, il pointe du doigt l'Institution en disant qu'il n'est pas nécessaire d'être Laurence Olivier pour avoir quelque chose d'intéressant à dire.

Plus que tout autre cinéaste, Pierre Perrault a voulu remplacer le vraisemblable par le possible, et ainsi mettre fin aux diktats d'une poétique aristotélicienne qui, comme l'a très bien souligné Roland Barthes dans « L'ancienne rhétorique », fonde sa dynamique sur le principe suivant :

« Mieux vaut un vraisemblable impossible qu'un possible invraisemblable<sup>785</sup>. »

Pierre Perrault, à sa façon, choisit le possible. Voilà pourquoi plusieurs scènes de ses biodrames ne sont pas d'emblée acceptées par les spectateurs. La scène du marin breton dans *Un pays sans bon sens* ou celle de la chamaille dans *La bête lumineuse* agressent, par leur côté cru, l'univers fantasmagorique du spectateur.

Il y a dans l'entreprise perraldienne une dimension pédagogique importante dans la mesure où, prenant le contre-pied du récit hollywoodien, il présente tout le déterminisme de ce même récit hollywoodien qui aliène le sujet qui est en tout spectateur. Or, pour Perrault le spectateur cesse de n'être qu'un « objet de l'Histoire »<sup>786</sup>. Il est partie prenante. Il est celui qui énonce. Au reste, toute l'oeuvre

<sup>784</sup> « Tandis que partout on croit se débarrasser de la représentation en la qualifiant de théâtre, Brecht veut utiliser la représentation scénique pour donner au public la conscience que le théâtre se trouve partout. » Youssef Ishaghpour, *D'une image à l'autre*, Paris, Denoël/Gonthier, 1982, [309 p.], p. 21.

<sup>785</sup> Phrase d'Aristote évoquée par Roland Barthes dans « L'ancienne rhétorique ». Roland Barthes, *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985, [363 p.], p. 96.

<sup>786</sup> Parlant de Brecht, Ishaghpour écrit : « La "distanciation" pour Brecht signifie "historicisation" — montrer à la fois les déterminations et les possibilités, rendre conscient que l'actuel aussi est historique, transformable —, elle "désaliène" celui qui, pris au jeu de l'identification, demeure l'objet de l'Histoire, et l'aide à naître comme sujet. » Youssef Ishaghpour, *D'une image à l'autre*, Paris, Denoël/Gonthier, 1982, [309 p.], p. 27.

perraldienne est un hommage à l'énonciation, cette puissance qui caractérise l'homme. On pourrait presque dire que pour Perrault, l'homme est un *animal énonçant*. C'est pourquoi, il est si important pour lui que les marques mêmes de l'énonciation paraissent dans ses biodrames. Voilà une dramaturgie où l'hésitation non programmée a sa place. Une dramaturgie où les barbarismes ont pleine liberté de parole. Une dramaturgie du *possible invraisemblable*.

Le biodrame n'était possible que par l'utilisation du réel comme signifiant cinématographique. La distanciation perraldienne repose sur le fait que le personnage, au lieu d'être un acteur qui incarne « un héros tragique dans une cérémonie symbolique de la mort<sup>787</sup> », est plutôt le héros improvisé d'une mimésis de la vie.

Pierre Perrault est venu au cinéma par nécessité instrumentale, non par choix idéologique. Il incarne l'homme social pour qui le cinéma est un mauvais objet au sens metzien du terme. Aujourd'hui encore il refuse de dire qu'il fait du cinéma. Il refuse toute fiction sauf celles extrêmes de *Harakiri* de Kobayashi ou de *L'année dernière à Marienbad* de Resnais. Ce sont des films limites de la parole, le premier en tant que voyage à l'intérieur de la parole<sup>788</sup>, le second dans la mesure où la parole s'y délite elle-même.

Mais s'il refuse le cinéma, il n'en emprunte pas moins à ses codes pour faire des films. Il est le plus textuel de tous les cinéastes. Il tresse un réseau serré de significations. Il sait qu'il a besoin de certains codes pour faire passer son message. Il les emprunte. À la photographie, par exemple, le code analogique de l'image pour mieux authentifier le réel de la parole. À la littérature, le code du récit en alternance,

---

<sup>787</sup> Selon Ishaghpour, dans le théâtre de Brecht : « [...] l'acteur cesse d'incarner le héros tragique dans une cérémonie symbolique de la mort et ne figure plus comme élément de scénographie, il devient à la fois le voisin et un philosophe critique; il ne s'identifie plus au personnage pour entraîner le spectateur, qu'il ignore, à s'identifier avec lui-même. » *Op. cit.*, p. 29.

<sup>788</sup> *Harakiri*, voilà l'un des plus beaux drames sur la parole qu'il m'ait été donné de voir. En fait, c'est un voyage au cœur d'une parole donnée pour laquelle un pauvre ronin est obligé de se suicider. Voir le très beau livre sur Kobayashi écrit par Claude R. Blouin, *Le chemin détourné*. Claude R. Blouin, *Le chemin détourné*, Essai sur Kobayashi et le cinéma japonais, Montréal, coll. Brèches, Hurtubise FHM, 1982, 288 p.

celui aussi de la comparaison et des tropes. Perrault est un véritable intertextualisant. Il converse avec les institutions culturelles, il marchandise leurs codes, part avec certains et fait un film qui n'est pas du cinéma, un livre qui n'est pas de la littérature, un témoignage qui n'est pas du folklore. Ce faisant, il laisse sa marque. Le biodrame perraldien est à l'opposé du film de fiction, lequel est, comme le définit si bien Christian Metz,

celui où le signifiant cinématographique ne travaille pas pour son propre compte mais s'emploie tout entier à effacer les traces de ses pas, à s'ouvrir immédiatement sur la transparence d'un signifié, d'une histoire, qui est en réalité fabriquée par lui mais qu'il fait semblant de seulement « illustrer », de nous transmettre comme après coup, comme si elle avait existé auparavant [...] <sup>789</sup>.

Pierre Perrault n'aime pas faire semblant. Dans *Le règne du jour*, il enregistre tel quel le couple Tremblay. Il ne les maquille pas, ni, du reste, ne cherche à leur faire dire des mots scénarisés, c'est-à-dire déjà codés, institutionnalisés. Perrault refuse le code narratif scénaristique, il n'emprunte pas la structure langagière revampée des dialogues de cinéma classique. Il propose plutôt le mimétisme brut. La parole vécue, rapatriée dans un discours cinématographique.

Toutefois, la tentation de la fiction est parfois présente chez lui. Pas au niveau des sources — il refuse toute scénarisation, je l'ai déjà dit — mais au niveau de l'association des signifiants. La tentation de nier la culture du signifiant est présente. Au reste, dans *Le règne du jour*, il y succombe à la fin quand il place la caméra à l'intérieur d'une boutique fermée. On voit alors Alexis qui marchandise l'horloge grand-père à travers la porte. Il y a dans ce marchandage un jeu cinématographique où se manifeste la tentation de l'« histoire » au sens que lui donne Émile Benveniste <sup>790</sup>. Mais c'est l'exception qui confirme la règle.

<sup>789</sup> Christian Metz, *Le signifiant imaginaire*, Paris, UGE, 1977, [373 p.], p. 56.

<sup>790</sup> Selon Gardies et Bessalel, « on appelle " histoire " [...] un type d'énoncé se caractérisant par un effacement des marques énonciatives. L'histoire se présente ainsi comme un discours paradoxal qui

Pierre Perrault ne veut surtout pas que le spectateur rêve. Il souhaite que le biodrame soit le moment d'un déclenchement critique. C'est la raison pour laquelle il ne cherchera pas les techniques de la transparence. Il refuse aussi de modifier le profilmique. Aucun éclairage esthétisant, aucune transformation du lieu de la parole. C'est la pulsion *invocante*<sup>791</sup> plus que la pulsion *scopique* qui préside à l'élaboration de l'oeuvre. Tout se passe en fait comme si l'oeuvre était construite pour être entendue dans une cuisine et non pas au cinéma. Le biodrame fait appel à une participation active du spectateur.

De fait, le biodrame perraldien ne favorise pas « le retrait narcissique et la complaisance fantasmatique »<sup>792</sup>. Dans *Le règne du jour*, le spectateur entre en dialogue avec les personnages. Plutôt que de nous faire oublier le réel, le biodrame perraldien nous impose sa dimension dialogique. C'est le propre du biodrame de construire sur un mode dialogique. Il n'y a pas de monologue intérieur dans *Le règne du jour*. Tout est dialogue. Tout implique un processus dialectique. Le curé parle à ses paroissiens, Madame Mortagne aux Tremblay, et ainsi de suite. Dans *Un pays sans bon sens*, Pierre Perrault insère même des inter-titres écrits de sa main. Ces derniers agissent comme des déictiques : ils pointent du doigt, ils supposent eux aussi un interlocuteur, celui que nous sommes.

Alors que le film de fiction suscite notre monologue intérieur, le biodrame perraldien n'entre pas dans ces profondeurs. Il refuse toute préparation spectatorielle. C'est un spectacle au grand jour. Perrault est un homme de cirque, pas un séducteur.

donne l'impression de n'être tenu par personne, et " où les événements semblent se raconter eux-mêmes " (É. Benveniste). ». André Gardies et Jean Bessalel, *op. cit.*, p. 106.

<sup>791</sup> Christian Metz écrit : « L'exercice du cinéma n'est possible que par les passions perceptives : désir de voir (= pulsion scopique, scoptophilie, voyeurisme), qui était seul en jeu dans l'art muet, désir d'entendre qui s'y est ajouté avec le cinéma parlant. (C'est la « pulsion invocante », [...]). » *Le signifiant imaginaire*, p. 82.

<sup>792</sup> Christian Metz, *op. cit.*, p. 130.

Le biodrame est un objet non pervers. Il ne cherche pas le détournement, mais plutôt le rassemblement.

Pierre Perrault est, dans un certain sens, du côté de Brecht et d'Eisenstein. Il refuse la descente aux enfers de l'émotion que nous propose le psychodrame de la fiction surarrangée. D'Hitchcock, Perrault dira que c'est un marchand d'illusions.

Le biodrame n'est donc pas conçu en vue d'assouvir l'affectivité<sup>793</sup>, mais il est plutôt construit en vue de déclencher un dialogue. Pas étonnant que Perrault circule avec ses films et les discute<sup>794</sup>. Au sortir de la salle, les spectateurs ne sont pas des êtres endormis qui se réveillent. Au contraire, on discute ferme.

En fait, Perrault veut dépasser l'impression de réalité pour transgresser la notion de croyance. Il ne veut pas faire vraisemblable, il veut plutôt inclure le lecteur dans un pacte de vérité : le pacte biodramaturgique, la vérité de la parole tressée. De la parole vive. Voilà, à mon sens, une parole fondatrice. Non seulement elle l'est dans son acte de production, mais elle suscite aussi la fondation d'une nouvelle réception<sup>795</sup>.

Le biodrame fait une place de choix à la parole dans la dramaturgie littéraire. Or, cette fondation s'est faite au cœur même d'une des plus grandes transformations que la société québécoise ait connues, la Révolution tranquille. Je voudrais montrer maintenant le biodramaturge dans ses relations temporelles en soulignant comment il personnifie le mieux, sur le plan créateur, l'homme qui a traversé la ligne du risque.

---

<sup>793</sup> Christian Metz écrit : « Avec ses images et ses sons véritables (extérieurs), le film romanesque contribue à nourrir d'une substance supplémentaire et importée le flux fantasmatique du sujet, à irriguer les figures de son désir, et il n'est pas douteux que le cinéma classique soit entre autres choses une pratique d'assouvissement affectif. » *Ibid.*, p. 134.

<sup>794</sup> *Les traces du rêve* de Jean-Daniel Lafond le souligne bien. Dans ce film, Perrault présente *La bête lumineuse* en France, dans la salle de cinéma Le Club de Montpellier.

<sup>795</sup> Le signifiant perraldien est toujours là pour nous rappeler qu'un homme dialogue avec nous par personnes interposées. Ainsi la présence du micro, les bruits parasites, la spontanéité marquée, les intrus de la diégèse, dirait Christian Metz. La diégèse est un pseudo-réel pour Metz. C'est précisément contre la « collusion historique et sociale du cinéma et du récit » [*Le signifiant imaginaire*, p. 171-172] que Perrault se bat. Comme je l'ai dit plus haut, il ne cherche pas à développer l'imaginaire mais à authentifier le réel.



## LA LIGNE DU RISQUE

[Un film] n'est pas seulement un échantillon de cinéma, mais aussi un échantillon de culture<sup>796</sup>.

Christian Metz

Comparé au film hollywoodien, le biodrame perraldien apparaît comme révolutionnaire et son auteur comme une figure solaire dans l'évolution culturelle québécoise. Du reste, ses années créatrices et fondatrices situent Pierre Perrault à une époque charnière du Québec nouveau, dans cette période que les historiens ont appelé la Révolution tranquille, celle de la décennie 1960-1970.

Au début des années 60, Pierre Perrault a déjà derrière lui des centaines d'émissions de radio et une série de treize téléfilms. Il a reconnu le pays à travers la chanson, à travers les métiers de meunier, de cultivateur, de charpentier de goélette, de chasseur de loups-marins, de chasseur de caribou, de pêcheur de marsouin. La vie ruisselle sur ses mains. Le Saint-Laurent lui appartient. Il a défriché le territoire de l'âme. Il fait partie de la « constellation de forces en marche »<sup>797</sup>.

De fait, Pierre Perrault fait partie de ces figures qui ont contribué à l'évolution de la culture québécoise. Il est solaire comme Paul-Émile Borduas<sup>798</sup>. Comme lui, il est iconoclaste. Comme lui, il est un homme du présent. Mais si Borduas fracasse le présent dans le *Refus global* (1948), Perrault, lui, le recueille. Une phrase comme « Fini l'assassinat massif du présent et du futur à coup redoublé du passé »<sup>799</sup> le décrit bien. Car Perrault est un homme qui aura apporté à l'écriture une dimension moderne en incorporant grâce aux techniques nouvelles la parole à la littérature. En fait, il a mis en pratique le « refus d'être au-dessous de nos possibilités

<sup>796</sup> Christian Metz, *Langage et cinéma*, Paris, Éditions Albatros, 1977, [238 p.], p. 55.

<sup>797</sup> Julien Harvey, S.J. « Les sources de la Révolution tranquille », dans *La Révolution tranquille, [Actes du colloque]*, dir. Michel-Rémi Lafond, Hull, Éditions de Lorraine, 1992, [240 p.], p. 81.

<sup>798</sup> Un lointain cousin, du reste, par sa grand-mère paternelle.

<sup>799</sup> Paul-Émile Borduas, *Refus global*.

psychiques »<sup>800</sup>. Il n'a eu peur ni des préjugés, ni de l'opinion publique, ni de l'ordre établi<sup>801</sup>. Il est l'héritier du *Refus Global*, cette force langagière qui annonce la Révolution tranquille.

Que faisait Pierre Perrault à l'aurore de cette révolution ? Il la préparait à sa façon sur la côte nord. Il faisait d'autres choses. Il travaillait à reprendre le retard. Il recueillait les traces du présent. Il écrivait sur la migration des maisons et sur l'alphabet des Montagnais. Il plongeait ses mains dans l'eau froide de décembre et paumait avec les Robertson de l'Anse Tabatière. Il remontait à la Romaine. Il arpentaient un territoire avec l'acharnement de celui qui est conscient d'un héritage. Pendant ce temps, « l'équipe du tonnerre » transformait la carte du Québec<sup>802</sup>. Une transformation inédite, spectaculaire, remarquable. Le Québec se mettait à l'heure du Monde.

Pierre Perrault ne fait pas de Révolution « contre »<sup>803</sup>. Au contraire, il bâtit une nouvelle maison de l'âme. Il ne suit pas l'aval. Il remonte plutôt vers l'amont. Cet amont si important pour que l'homme survive. Il va redonner au réel une conscience, c'est-à-dire à l'homme québécois une conscience du réel. Et pour cela, il lui fallait prendre des risques.

---

<sup>800</sup> *Ibid.*

<sup>801</sup> Lui et Bernard Gosselin se sont fait mettre à la porte de Radio-Canada, un 24 juin, alors qu'ils commentaient la parade de la Saint-Jean-Baptiste d'une manière que la société d'État jugeait outrancièrement nationaliste.

<sup>802</sup> « [...] refonte de la carte électorale, réglementation des partis politiques, suppression du Conseil législatif, publication des délibérations des chambres, création du Conseil d'orientation économique du Québec, de la Société générale de financement, de SOQUEM (mines), SOMA (montage automobile), SIDBEC (sidérurgie), nationalisation de l'électricité (1963), Commission Parent suivie de la création du ministère de l'Éducation et de la réforme du système scolaire (1961-1963), création du ministère des Affaires culturelles, de l'Office de la langue française, renouvellement du ministère des Affaires municipales. » Julien Harvey, *op. cit.*, p. 82-83.

<sup>803</sup> D'aucuns ont écrit que la Révolution tranquille a été une révolution « contre ». C'est le cas de Julien Harvey. Il affirme : « [...] elle a été surtout une révolution "contre" qui nous a libérés d'un passé trop lourd et n'a pas réussi à être une révolution "pour" la création d'une société nouvelle. Nous avons dû nous contenter de nous dire société "distincte", avec le succès que nous savons. » *Op. cit.*, p. 85.

Le Perrault de la Révolution tranquille est un homme qui se libère des littératures impériales. Il transforme les humanités classiques qu'il a reçues dans son éducation en humanités québécoises<sup>804</sup>.

Sa rationalité est celle de l'archéologue du présent. Sa révolution ne se fait pas « contre » mais « pour ». Toujours cet enthousiasme qu'ont su si bien souligner Guy Gauthier, Yves Lacroix et Paul Warren dans leurs écrits sur Perrault, cet enthousiasme débordant nourri à même ses différentes rencontres. Et c'est le plus beau paradoxe, je crois : celui de voir un Perrault s'intéresser aux vieilles coutumes, au folklore, à la mer alors que tout le Québec tend vers une redéfinition de lui-même sous l'angle de l'urbanisation, et pourtant tout autant contribuer sinon plus à la transformation du Québec. Perrault s'acharne depuis plusieurs années à dégager de l'oubli ce qui nous distingue, à dégager notre tatouage, dirait Michel Serres, à mettre en scène notre métissage. Le Québec métissé, il l'arpente, il nous le montre. Le Québec d'*Un pays sans bon sens*.

« Rien ne tyrannise autant que ce que l'on ne choisit pas », écrit Pierre Vadeboncoeur<sup>805</sup>. Or, Perrault se choisit. C'est sa profession de foi, pourrait-on dire. Il se choisit dans le langage, dans la parole, dans les mots surprenants, dans la chanson, dans tout ce que l'homme d'ici a produit. Il abandonne le Droit parce qu'il ne s'y sent pas à l'aise. Que choisit-il ? La quête. Mettre de la lumière et des haut-parleurs là où on avait imposé la noirceur et le silence. C'est tout l'obscurantisme des années passées qui vient à la lumière avec lui. Et voilà que l'homme du rang, l'homme de l'au-jour-le-jour, le bûcheron, le cultivateur, le marin, ceux à qui l'on avait dit de se taire se lèvent et parlent. Voilà que ceux que l'on cachait sont devenus

---

<sup>804</sup> Certes, les années 60 n'ont pas été un rejet du revers de la main de tout ce que l'Europe française avait été pour le Québec intellectuellement. Perrault est anticlérical. Comme Jacques Ferron, du reste, comme l'était Arthur Buies. À ce compte-là, il faudrait faire partir les sources de la Révolution tranquille avec la *Lanterne* de Buies. Il est étonnant, en effet, de voir comment ce pamphlétaire du XIX<sup>e</sup> siècle est très moderne dans sa pensée et annonce toute cette révolution de la mentalité que connaîtra le Québec un siècle plus tard.

<sup>805</sup> Pierre Vadeboncoeur, *La ligne du risque*, Montréal, HMH, 1977, [286 p.], p. 168.

beaux. Perrault a risqué. Il a tout risqué. Pour une chanson. On pourra dire que le risque était calculé. Encore fallait-il avoir de l'audace. Il s'est mis sur *la ligne du risque*,

celle de l'affirmation, la ligne du risque, la ligne du parti net, la ligne de la réponse sans ambage<sup>806</sup>.

Or, si c'est dans l'horizon de ce texte majeur de l'essai québécois qu'est *La ligne du risque* de Pierre Vadeboncoeur qu'il faut placer l'émergence épistémologique de la Révolution tranquille, il faudrait aussi la placer dans l'horizon de *Pour la suite du monde* et du *Discours sur la parole*. Pierre Vadeboncoeur écrit *La ligne du risque* en plein cœur de la Révolution tranquille. Il la place dans l'interstice de cette fracture qu'a causée la parole fracassante du *Refus global*, quinze ans auparavant. Selon Vadeboncoeur, entre la chute des Patriotes en 1837 et l'avènement du *Refus global*, en 1948, le Canadien français s'est replié dans l'obéissance aux règlements et l'exécution des ordres, il a repoussé pour longtemps la révolte et il a enduré en silence l'envahisseur, bref, il s'est délibérément et consciemment aliéné<sup>807</sup>. Le Canadien français était un homme paradoxal. Il appelait en lui les contraires auxquels il demandait de coexister en harmonie. C'est par choix qu'il s'était aliéné. Ainsi en avait décidé son élite d'alors, le clergé. Pierre Vadeboncoeur a pointé cette déviation de la raison du Canadien français qui, à force de plier l'échine, en est venu à ne plus rien risquer. C'est sur ce fond de scène plutôt sombre et terne que montera le soleil Borduas dans l'une des plus belles aurores que la conscience québécoise ait connues. Depuis Vadeboncoeur, plusieurs commentateurs de l'histoire politique du Québec ont fait intervenir l'astre Borduas. J'aimerais, à ma façon, faire advenir l'astre Perrault. Il est l'homme qui a éclairé la culture en proposant le *vécu* comme art. Car qu'est-ce que

---

<sup>806</sup> *Op. cit.*, p. 184.

<sup>807</sup> C'est à dessein que j'utilise les mots « consciemment aliéné ». Je crois bien que cette antithèse décrit très bien la réalité intellectuelle québécoise.

la biodramaturgie perraldienne sinon cette ligne du risque ? C'est la réponse de Pierre Perrault à la Révolution tranquille. Le chant, le chœur, les choreutes, le peuple parlent par le truchement d'une *caméra qui écoute*. Un nouveau risque. Le cinéma de Perrault est un cinéma du choix. Et si, comme le suggère Vadeboncoeur, « Borduas fut le premier à rompre radicalement<sup>808</sup> », j'estime que Perrault sera le premier à innover radicalement dans le domaine du cinéma québécois.

Il suivra Léopold Tremblay sur les battures de l'île aux Coudres, il emmènera Alexis et Marie au pays de leurs ancêtres, il embarquera dans les voitures d'eau, il suivra René Lévesque dans *Un pays sans bon sens*, il observera les étudiants de l'Université de Moncton dans leur revendication pour leur langue et pour leur intégrité, il accompagnera Hauris Lalancette dans sa campagne électorale abitibienne, il montera avec les Montagnais au Pays de la terre sans arbre, il se mettra à l'affût de la bête lumineuse, il refera le voyage de Jacques Cartier, il posera la question de l'origine à l'oumïmag, il offrira à l'homme l'imaginaire du réel plutôt que celui de la fable scénarisée. Il ne cherchera pas à créer des décors, il les prendra *in loco*. Sur place. Ses caméramen se chargeront de les mettre en cadre. Borduas, écrit Pierre Vadeboncoeur, « nous a lancés dans l'illimité<sup>809</sup>! » Pierre Perrault, lui, ouvre l'art sur l'illimité si tant est que l'on croit à l'infini du réel.

Pierre Perrault a révélé la grandeur dans la parole de l'homme d'ici. Et je revendique *Le Jean-Richard* de Perrault et la lecture qu'en font mes étudiants pour montrer comment par ce texte qui vénère l'habileté, il inspire le respect aux adolescents du *Heavy Metal*. Il y a quelque chose de profondément prophétique dans la quête perraldienne. Un nouvel esprit de liberté l'anime. Perrault est un rebelle, un conquérant et un révolutionnaire. Il affirme. Il déclame. Il prononce. Sa rhétorique n'a rien à voir avec la soumission ! Il est un actionnaire à part entière de la société

---

<sup>808</sup> *Op. cit.*, p. 185.

<sup>809</sup> *Op. cit.*, p. 188.

québécoise. Sa vision de l'homme québécois est une vision humaniste. Il n'a jamais accepté *l'insurrection ratée*, c'est un guerrier, un chevalier, le chevalier à la charrette, le chevalier au lion, le conte du Graal en même temps que Chrétien de Troyes. Il est tout cela, il porte l'épée et la plume. Il est sa propre Marie de Champagne, son Aliénor d'Aquitaine. À l'inconnu vers lequel tend la Révolution tranquille, Perrault propose l'inconnu du connu, sa propre révolution. Pierre Perrault représente au plus haut point cette pensée de Pierre Vadeboncoeur :

Pour cesser d'avoir peur, il suffit de provoquer le fantôme, mais il faut aussi, dans l'ordre de la pensée, éprouver quelque chose du besoin incoercible de tout dire qui tenaillait les prophètes<sup>810</sup>.

Pierre Perrault a besoin de tout dire en faisant tout dire. Il a entrepris ce projet d'une façon systématique avec des moyens éminemment modernes, le magnétophone et la caméra. Il a mis au monde une littérature orale. Un travail de titan. Il transcrivait mot à mot ce qui était dit. Il pesait et soupesait. Bien sûr, cela a servi sa littérature, bien sûr, cela a inspiré sa poésie qui procède de cet empereur, qui cherche à remonter aux racines, mais grâce à son travail de géant, il existe un « cœur » à voix multiple, un drame langagier du peuple écrit par le peuple.

Perrault a installé une nouvelle race de créateurs. Il a donné la parole aux hommes simples qui ne soupçonnaient pas en eux les trésors de langage. Perrault a compris mieux que quiconque au Québec ce que Dumarsais formulait deux siècles avant lui en écrivant :

En effet, je suis persuadé qu'il se fait plus de figures en un seul jour de marché à la halle, qu'il ne s'en fait en plusieurs jours d'assemblées académiques<sup>811</sup>.

---

<sup>810</sup> *Op. cit.*, p. 214-215.

<sup>811</sup> Dumarsais, *Le traité des tropes*, Genève, Le nouveau commerce, 1977, [322 p.], p. 8.

Comment dire l'importance de son oeuvre ? Elle dépasse l'amplitude de mes mots. Aussi vais-je en terminant lui laisser, pendant un moment, la parole qui dira davantage sur lui que tout ce que je pourrais en dire. J'espère qu'il me pardonnera mon procédé oratoire, car il ne s'agira pas de véritables extraits autobiographiques, mais d'un portrait qu'il a fait de son *alter ego*, le grand écrivain Jacques Ferron. J'emprunterai donc des passages à un court texte intitulé « Ferron », qui a servi de préface au livre *Le contentieux de l'Acadie*<sup>812</sup>. On dirait Perrault devant son miroir. À n'en pas douter, nous sommes en présence d'un autoportrait spéculaire.

#### AUTO PORTRAIT SPÉCULAIRE

Pour Pierre Perrault, Ferron est non seulement un homme de parole, mais encore l'écrivain qui a respecté le vernaculaire. « Il est né chez lui », écrirais-je pour paraphraser Antonine Maillet. « L'écrivain Ferron s'est toujours pris pour Ferron », écrit Perrault<sup>813</sup>.

Ferron le vrai qu'il oppose tout de suite au chanoine précieux. À Félix-Antoine Savard, cet homme de Charlevoix qui a été incapable d'écrire *Chouenne*, un mot typique du pays. Il l'oppose au chanoine donc qui « redoutait les dictionnaires »<sup>814</sup>. Savard sert de repoussoir à Perrault pour mieux définir Ferron. En d'autres mots, Ferron est tout ce que Savard n'a pas été. Jacques Ferron est le fils du peuple qui veut s'abreuver au peuple. Il est un fils qui recherche son humble naissance. Comme Perrault.

*Il dénigre l'écriture et valorise l'oralité pour ne pas vivre en exil  
dans son propre pays*<sup>815</sup>.

---

<sup>812</sup> « Ferron » par Pierre Perrault dans Jacques Ferron, *Le contentieux de l'Acadie*, Montréal, VLB, 1991, [271 p.], p. 9-30.

<sup>813</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>814</sup> Perrault lui reconnaît, cependant, de bonnes pages dans *l'Abatis*.

<sup>815</sup> *Ibid.*, p. 13.

Pour Perrault, Ferron est ce grand écrivain qui s'est trouvé une identité. Il faut vraiment lire ce texte consacré à Ferron comme un autoportrait. Tout ce qu'il dit sur Ferron sert à décrire merveilleusement Perrault. Je voudrais trouver un meilleur témoignage sur l'esprit fondateur perraldien que je ne pourrais pas. Perrault définit la spécificité perraldienne en décrivant la manière ferronnienne.

Il avait en effet, sans souci d'imiter personne, inventé une manière incomparable pour accoucher du réel. Écrire n'est pas créer de toutes pièces comme s'exercent à le faire ceux qui se prennent pour des créateurs. Mais mettre au monde de la conscience, c'est-à-dire nommer, ce qui est au monde de la réalité<sup>816</sup>.

Il ajoute :

Il a fréquenté l'événement du « fond de son arrière-cuisine ». Préférant les eaux troubles, les marginaux, les partis pris, les inédits. Il cherche son bien dans les marécages. Loin du monde. Et il était toujours un peu mal à l'aise dans les cérémonies, les lancements, les vernissages<sup>817</sup>.

Pour celui qui a fréquenté Pierre Perrault, la ressemblance est frappante. Pierre Perrault n'aime pas les honneurs. Il n'aime pas les statues. Il n'aime pas la cour, le flou, les ronronnements de courtisans.

Avec ces matériaux, dont on ne peut pas dire qu'ils sont nobles, il réorganise l'univers, charpente le divers, borde le navire et il invente le voyage à même les courbes, les membres, les varangues, les baux et les bois de ses terres, s'étonnant de la vivacité des sols comme Cartier [...] <sup>818</sup>.

Pierre Perrault admire Jacques Ferron. Mais il cherche surtout en lui la ressemblance, le point de départ, la parole fondatrice, celle qui échappe à l'autorité ou à l'empire, le cordon coupé. Or, ce cordon coupé, Ferron le décrit lorsqu'il écrit :

garçon sérieux que les balivernes ennuyaient

---

<sup>816</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>817</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>818</sup> *Op. cit.*, p. 18.



et qui savait que sur le principal  
 tout a été dit  
 depuis longtemps  
 par des personnes autorisées  
 en particulier par Monsieur de Saint-Justin (notre  
 curé)

aussi préférerait-il le grand air<sup>819</sup>!

Pierre Perrault aurait aimé mettre en film *Le Saint-Élias* de Ferron, car ce roman est pour Perrault « une sorte de confession documentaire ». « J'ai deviné l'arbre et ses racines », écrira Perrault.

Dans ce livre secret je ne voyais pas trace d'écriture mais je devinais des parentés vulgaires, des affinités riveraines, rurales, rupestres, fluviales, urbaines, cléricales, rugueuses, cheminant, trotinantes, jacassantes, ruellantes, des mémoires de mâchefer, de fossés, de tourelles, je pressentais toute une science des fondations, un culte de l'ancêtre, un désir de racines, toute cette belle science des pauvres pratiquée par Alexis Tremblay de l'île aux Coudres et qui se nomme la généalogie : en quelque sorte le mythe fondateur qui se serait dépouillé de la légende pour remonter l'arbre sinueux jusqu'au texte fondateur, ce *Brief Récit* qui met au monde un fleuve comme un navire<sup>820</sup>.

Il a rencontré Ferron pour ce projet grâce à l'entremise de Madeleine Ferron, qui leur a organisé un souper. Pour décrire ce repas mémorable, Perrault utilise tout un vocabulaire. Celui de l'escrime, Perrault est un guerrier. Celui de la navigation aussi; qui doutera qu'il est un capitaine ? De l'escrime il dira « Ce fut un beau duel de réserve, une escrime de discrétions, de savantes esquives, de brillantes parades pour éviter la question ». Pour la navigation : « Madeleine faisait des pieds et des mains pour allonger la sauce et tendre des bouées à nos louvoiemens. Rien n'y fit. Il n'y eut pas d'abordage. » Il n'y a peut-être pas eu d'abordage, mais une exceptionnelle rencontre entre deux hommes de la parole.

---

<sup>819</sup> « Ferron » par Pierre Perrault dans Jacques Ferron, *Le contentieux de l'Acadie*, Montréal, VLB, 1991, p. 21.

<sup>820</sup> *Op. cit.*, p. 24.

Il a compris que la langue parlée est une photocopie de la vie vécue. Une trace des blessures, des capitulations, et des poésies sans écriture. *Le Saint-Élias* et tous ses livres sont des puits creusés dans les racines du langage<sup>821</sup>.

Une rencontre gémellaire. Ferron est Perrault. Perrault est Ferron.

Il reconnaît que les mots sont de chair et de sang et il ne respecte pas les dictionnaires qui prétendent tout expliquer par l'étymologie. Derrière chaque mot, il débusque des vies et des morts, des défricheurs et des navigations. [...] il nous embarque dans le langage pour remonter le temps jusqu'aux fondations<sup>822</sup>.

Voilà autant de témoignages qu'on peut lire d'une manière spéculaire. Ils m'étaient utiles pour dire d'une autre façon ce que Perrault a apporté à la littérature et en quoi son oeuvre est fondatrice.

## CONCLUSION

Comme tous les fondateurs, Pierre Perrault tire sa force de la précision de son signifié. Ce qui fait l'originalité perraldienne, c'est d'avoir introduit dans la littérature un nouveau signifiant : le réel par le biais de la parole. Ce faisant, il ne s'est plus contenté de traiter la littérature de l'extérieur, mais il a oeuvré de l'intérieur. Il est allé au coeur du langage. Il a opté pour le vécu contre la fiction. Il a fait de la parole son porte-étendard. Il a opté pour le sens. Il s'est construit un jardin d'où il a mieux admiré ses nouvelles espèces. Lui aussi a mené le combat d'un sens contre un autre<sup>823</sup>. Plus que tout autre cinéaste de sa génération, il s'est consacré à la force du

---

<sup>821</sup> *Op. cit.*, p. 27.

<sup>822</sup> *Op. cit.*, p. 27.

<sup>823</sup> Roland Barthes écrit : « Depuis des siècles, combien de combats pour la vérité, et aussi, concurremment, combien de combats au nom d'un sens contre un autre, combien d'angoisses devant l'incertitude des signes, combien de règles pour tenter de les affermir! C'est bien une même histoire, parfois sanglante, toujours âpre, qui a lié la vérité, le signe et le texte. » Roland Barthes, « Théorie du texte », dans *Encyclopaedia Universalis*, Corpus 22, Paris, 1989, p. 371.

signifiant en tant que signifiant. *Discours sur la parole* le reconnaît. Il littérarise la parole en la faisant entrer de force dans sa propre économie langagière.

La biodramaturgie, c'est les agapes de la parole. Un repas rabelaisien. Une fête du langage. Perrault navigue avec un sextant, un loch, un astrolabe et, même, par satellite. Le sujet perraldien sait où il va. Il ne se perd jamais.

L'oeuvre perraldienne est tout entière dans le langage<sup>824</sup>. Elle privilégie à la fois la parole, le mot, et le discours<sup>825</sup>. La masse de la parole perraldienne est telle qu'on ne peut stopper sa force gravitationnelle. Sur sa lancée, elle transforme et elle transmute. Il nous reste à souhaiter qu'elle éclate dans le firmament littéraire.

S'attaquer à la littérature perraldienne, c'est traverser des langages. C'est habiter la parole. C'est vivre de l'intérieur. C'est « mémoriser l'homme instantané », pour reprendre une expression de Perrault.

Un survol de l'oeuvre perraldienne nous montre un fleuve avec des îles. La source est grande. Un ruisseau coule vers le *Quartier latin*. C'est le ruisseau Perrault. Puis le ruisseau devient rivière et la rivière se fait très rapide. La littérature du *Quartier latin* est faite de verrous et de chutes. Tout dégringole. Les verrous cèdent à tour de rôle. Le lit institutionnel arrive mal à endiguer la fureur perraldienne. D'autres lits l'attendent. Celui de Radio-Canada et des émissions à bride abattue. Perrault part en cavale. Il fabrique de la matière grise. Rhétoriquement, nous dirions qu'il est dans la grande phase de l'*inventio*. Enfin la rivière devient fleuve.

C'est à dessein que j'utilise l'image de l'eau, voulant, ce faisant, me conformer à la pensée genettienne sur la métaphore :

---

824 « L'oeuvre se tient dans la main, le texte dans le langage. On peut dire d'une autre façon que, si l'oeuvre peut être définie en termes hétérogènes au langage (allant du format du livre aux déterminations socio-historiques qui ont produit ce livre), le texte, lui, reste de part en part homogène au langage : il n'est que langage et ne peut exister qu'à travers un autre langage. » Roland Barthes, *op. cit.*, p. 373.

825 « On sait que cette échelle est traditionnellement divisée en deux régions distinctes et hétérogènes : toute manifestation de langage de dimension inférieure ou égale à la *phrase* appartient de droit à la linguistique; tout ce qui est au-delà de la phrase appartient au « discours », objet d'une ancienne science normative, la rhétorique. » Roland Barthes, *op. cit.*, p. 373.

[...] la « bonne » métaphore, c'est la métaphore imposée par le contexte et la situation, ou métaphore diégétique, ou métaphore métonymique. Du clocher de Combray, ne dites pas qu'il semble couvert d'écailles, la mer est trop loin; nous sommes en Beauce, dites donc qu'il ressemble à un épi de blé<sup>826</sup>.

Le pays de Perrault est un pays d'eau et d'îles. Il y puise la matière pour créer son monde. Déjà, chevalier de son enfance, il transporte dans ce nouveau monde intellectuel de l'aval ses émotions d'amont. Il est chevalier qui s'ouvre au monde. Des séries radiophoniques comme *Le chant des hommes* et *Au pays de Neufve-France* le propulsent. Il y trouve sa nourriture. Au moment du premier tour de manivelle d'*Au pays de Neufve-France*, la série cinématographique, le débit est grand. Le bateau est prêt à être lancé. C'est le Jean-Richard qui arrive. Le fruit de la force vernaculaire des hommes. Perrault appartient à un savoir-faire. Il revendique un savoir-faire. Il y a dans la conjointure de son oeuvre ce tracé d'une pédagogie rugueuse qui veut avoir droit de cité. *Le Jean-Richard* est le symbole de la pédagogie perraldienne, c'est-à-dire du sens que Perrault donne à l'éducation. Le sens premier que Michel Serres dans *Le tiers-instruit* définit. Celui d'extraire; celui de dégrossir.

J'ai voulu raconter l'une des plus belles histoires d'écrivain qui soit. Je m'étais posé la question : « En quoi l'oeuvre perraldienne est-elle fondatrice ? » Sans doute y aurait-il beaucoup d'autres choses à écrire. De belles recherches restent à faire. Plusieurs pistes s'offrent aux chercheurs. Je suis conscient de n'avoir arpenté que quelques avenues. Je souhaite seulement que cette thèse puisse servir à d'autres chercheurs fascinés par l'aventure de la littérature sous toutes ses formes. Je formule le voeu que mes concepts de biotexte et de biodrame trouvent preneurs et fassent l'objet d'autres analyses. Pour ma part, ils m'ont servi à montrer ce que Pierre Perrault a apporté d'original à la littérature d'ici et combien sa parole a été fondatrice

---

<sup>826</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes*, p. 119.

**en manifestant que de grandes choses peuvent encore être dites « à l'écart de l'histoire et à l'abri de l'éloquence ».**

## **ANNEXE**

### ***DISCOURS SUR LA PAROLE***

**1. Les cinq versions du texte**

**2. *Culture vivante et ar Vro***

## 1. LES CINQ VERSIONS DU TEXTE

Pierre Perrault publie son *Discours sur la parole* pour la première fois, en 1966, dans le numéro 1 de *Culture vivante*. Claude Haeffely, un rédacteur de la revue, lui avait demandé d'écrire un article sur le film *Pour la suite du monde*<sup>827</sup>. L'année suivante, le réputé critique Louis Marcorelles demande à Perrault une nouvelle version du *Discours* qu'il publiera, à Paris, dans le numéro 191 des *Cahiers du cinéma*. Un mois plus tard, Maeven, directrice de la revue autonomiste bretonne *ar Vro*<sup>828</sup>, avec les compliments de Michel Delahaye<sup>829</sup>, critique aux *Cahiers du cinéma*, reprend le texte des *Cahiers* d'une manière intégrale dans ses numéros 4-5. Les différences avec la version parue dans *Culture vivante* sont plutôt d'ordre grammatical, particulièrement en ce qui a trait à la ponctuation et aux paragraphes. En revanche, la version que Pierre Perrault réalisera en 1985 pour son livre *De la parole aux actes* est une version revue et augmentée.

Dans cette nouvelle version Perrault adjoint un sous-titre : « Comment, me prenant pour Cartier, j'ai fait la découverte de rivages et d'hommes que j'ai nommés pays ». En outre, il ajoute une nouvelle introduction. Celle-ci dénonce l'ailleurs, les humanités classiques, Athènes. Elle s'amuse avec les héros cités par Savard dans *L'Abatis*. « Comment, dit-il, faire porter la toge romaine ou la jupette athénienne à un peuple de bûcherons <sup>830</sup>? ». Pierre Perrault met en doute l'écriture, ce monarque un peu trop absolu de l'intelligence. Il prône une remise en liberté de la parole analphabète comme source de tout langage.

---

<sup>827</sup> Je tiens cette précision de la bouche de Pierre Perrault. Entrevue qu'il m'a accordée le lundi 3 août 1992.

<sup>828</sup> *ar Vro*, nos 4-5, 1967, p. 83-97

<sup>829</sup> Michel Delahaye et, surtout, Maeven occuperont une place importante dans le film *Un pays sans bon sens*, sorti en 1970.

<sup>830</sup> *Discours sur la parole*, version 1985, p. 13.

Une dernière version non publiée a été préparée lors de la rédaction du livre *Pour la suite du monde*<sup>831</sup>, en 1992. L'éditeur a choisi de ne pas la publier, compte tenu des nombreuses parutions du texte<sup>832</sup>.

## 2. « CULTURE VIVANTE » ET « AR VRO »

Le choix des versions *Culture vivante* et *ar Vro* pour le présent travail est dû au fait que la version *Culture vivante* constitue la première version de toutes tandis que la version *ar Vro* est celle qui a duré le plus longtemps. Elle aura cours pendant dix-huit ans sans que l'auteur ne ressente le besoin de la remanier. En outre, elle est au cœur du grand cycle créateur de l'île aux Coudres. Novembre 1967, c'est l'époque de la sortie du *Règne du jour* et du montage des *Voitures d'eau*. Outre qu'elle reprend intégralement la version des *Cahiers du cinéma*, la version *ar Vro* est typographiquement plus intelligible. Cette version est précédée d'un texte de présentation écrit par Michel Delahaye.

Une quinzaine de mois sépare les deux versions. Elles n'ont pas la même présentation. La version *Culture vivante* est plus figolée. Une enluminure composée d'une fleur de lys stylisée accompagne le titre. De même, ce dessin revient à l'occasion démarquer certaines parties du texte. En outre l'exergue de la version *Culture vivante* n'est pas dans la version *ar Vro*. Il s'agit d'une pensée de Gaston Bachelard :

... la vie en parole, la vie qui prend un sens en parlant.

Certains mots sont abandonnés dans la version *ar Vro*. Par exemple le mot « toujours » dans « on ne peut pas non plus **toujours** abandonner les fontaines à la virginité », le mot « loisible » est devenu « possible » sans doute dans le but d'être plus

---

<sup>831</sup> *Pour la suite du monde*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1992.

<sup>832</sup> Révélation faite lors d'une entrevue que Pierre Perrault m'a accordée chez lui, à Ville Mont-Royal, le vendredi 17 septembre 1993.



clair. Au reste, ce besoin de clarté se rencontre encore dans la façon d'orthographier « *empremier* » qui devient « *en premier* » dans la version *ar Vro*. De même les lettres capitales pour désigner les noms de famille ne sont plus dans la version *ar Vro*.

Pierre Perrault

**DISCOURS SUR LA PAROLE***Culture vivante*, vol. 1, no 1, 1966, p. 19-36*... la vie en parole, la vie qui prend un sens en parlant.*(Gaston Bachelard<sup>833</sup>)

Je soupçonne les mots de craindre les voyelles... mais on ne peut pas non plus **toujours**<sup>834</sup> abandonner les fontaines à la virginité.

Je soupçonne le forgeron de craindre l'enclume... je soupçonne les romanciers de mépriser l'histoire... les archéologues d'omettre le présent.

Et comme tout le monde j'avais appris à vivre en lisant ! **À**<sup>835</sup> l'île aux Coudres on apprend à vivre... en vivant !

Entre la mer et l'eau *douce* et nulle part ailleurs, j'ai lieu parmi quelques hommes et quelques oiseaux : est-ce là un lieu choisi pour naître ? Mais, pour lors, personne ne pouvait me soupçonner de cinéma. Je m'inquiétais seulement d'habiter la terre et la mer. Ailleurs, partout ailleurs, fourmillent les temples et l'orgueil. Ici les événements, à l'abri de l'histoire, cherchent un échouage au talon de la vague. Il m'eût été **loisible**<sup>836</sup> de passer inaperçu... éviter leurs récitations... reconnaître au premier coup d'oeil que rien n'est ni exceptionnel ni grandiose. Nul meuble précieux. Ni écriture. Pas une seule pierre levée.

**Pourtant**<sup>837</sup> il est vrai qu'en ce lieu du début, le temps s'est surpassé... nourri d'hommes et d'éloquence... abreuvé au hasard des compas... ourdissant avec les oiseaux

---

<sup>833</sup> Cette citation ne se trouve pas dans la version *ar Vro*. Les notes qui suivent établissent, dans le détail, les variantes de la version *ar Vro*. Pour souligner les éléments de mon repérage comparatif, j'utilise les caractères gras.

<sup>834</sup> Mot abandonné.

<sup>835</sup> À l'île constitue un nouveau paragraphe.

<sup>836</sup> Le mot « loisible » est devenu « possible ».

<sup>837</sup> Il n'y a plus d'espace entre « levée » et « Pourtant ».

des intrigues et des naufrages. Pourquoi une terre reste-t-elle longtemps nouvelle, presque toujours ? Terre **d'empremier** !<sup>838</sup>

*S'il n'y avait pas eu Cartier, peut-être qu'un autre...*

**PEUT-ÊTRE QU'UN AUTRE !**

*mais si Cartier n'avait pas eu découvert le Canada, ousqu'on serait nous autres ? (Alexis TREMBLAY<sup>839</sup>.)*

En ce lieu d'aparavant, sans autre monument, sans autre discernement qu'un livre étroit où on parle des bêtes, un vieil homme ignorant les géographes, ignorant l'histoire, mal instruit par l'écriture... **un**<sup>840</sup> vieil homme surchargé de mémoire soupçonne le caractère sacré du livre étroit, intitulé le **Brief Récit**<sup>841</sup>.

*Mes p'tits amis ! Après avoir li (lu) les grandes aventures de Jacques Cartier... dans son voyage de 1635, j'ai trouvé un bout qui m'a intéressé, parce qu'il parle de l'île aux Couldres.*

*Donc j'vas essayer à vous lire le mieux que je vas pouvoir, par rapport qu'il est écrit sur le vieux français, qui n'est pas tout à fait le même langage du jour :*

**ET ENTRE AULTRES<sup>842</sup>, Y A PLUSIEURS COULDRES FRANCHES, QUE NOUS TRUEVASMES FORT CHARGEZ DE NOZILLES, AUSSI GROSSES ET DE MEILLEURES SAVEURS QUE LES NOSTRES, MAIS UNG PEU PLUS DURES : ET POUR CE, LA NOMMASMES L'ISLE ES COULDRES. (Alexis TREMBLAY)**

Il est incontestable que les pays prennent naissance dans la mémoire et que la mémoire ne manque pas d'imagination.

Et pourtant de quel oeil de givre ont-ils été regardés jusque dans l'amour par le froid des serrures ?

Et quand ils disent d'eux-mêmes...

*nous autres à l'île on est des insulaires... (Louis HARVEY)*

<sup>838</sup> « d'empremier » s'écrit « d'en premier ».

<sup>839</sup> Le nom de famille est écrit en lettres capitales. De fait tous les noms de famille mis à la fin d'une citation sont en lettres capitales, ce qui n'est plus le cas.

<sup>840</sup> La phrase commence par Un vieil...

<sup>841</sup> Le *Brief récit* n'est plus souligné.

<sup>842</sup> Ce paragraphe est entre guillemets et n'est pas en capitales dans la version *ar Vro*.

... ils n'exagèrent pas leur destin. Entre la mer et l'eau *douce*, et nulle part ailleurs, à vingt lieues en aval de Québec, 2000 âmes, presque tous navigateurs ou débardeurs à Montréal-au-bord-de-l'eau, trimardeurs ou bourlingueurs, et quelques vieux affectés à la garde des femmes et des enfants, au respect des morts et aux chemins entre les cheminées.

Ce fut donc en plein coeur d'hiver, un soir de pleine lune, au beau milieu d'un champ, sur une île nue comme neige et constellée de froid... qu'un étranger de la pire espèce, déposé là par un petit avion déjà enfui, sans lettres de créance, ni prétexte avouable, porteur de silence à remplir, s'est approché des maisons à l'heure qu'on dit entre chien et loup.

C'était moi ! Et<sup>843</sup> personne n'en garde souvenir que moi. J'enfonçais jusqu'aux hanches dans la blanche *falaise* plus haute que les clos et progressais péniblement pour rejoindre le chemin de neige battue, m'aidant de mes bagages en guise de raquettes : l'inavouable magnétophone d'une main, un sac de l'autre.

J'entretenais avec une naïveté d'homme qui a appris à vivre en lisant, toutes sortes d'illusions sur ces provinces d'hommes entourées d'eau. De grandes choses peuvent-elles encore être dites à l'écart de l'histoire et à l'abri de l'éloquence, comme des bêtes débarrassées du *harnois*<sup>844</sup> qui regagnent l'étable ?

J'étais en quête d'un peuple interprété par les mystères et régenté par les prophètes, comme au temps des sagas. Quel triste clerc, enfanté par la chasteté, nous avait-il laissé entendre que le temps des journaux avait irrévocablement aboli celui des hommes. Quelles distances allait-il falloir franchir pour percevoir les premiers indices et reconnaître le temps favorable à l'éclosion des récitations... !

*La pêche à marsouins se trouve à être tendue en face de l'église  
(Louis HARVEY).*

Avec mes hardes et mes pressentiments, j'allais à la rencontre d'une île et j'exigeais qu'elle me laisse toutes mes illusions.

---

843 « Et » est écrit « et ».

844 « *harnois* » n'est plus en italique.

Je n'étais qu'un étranger. Qu'est-ce qu'on peut savoir à première vue ? Le froid tuait-il dans leur sommeil les bêtes hibernantes ? Les arbres s'éloignaient des maisons habitées par un cœur de fonte. Les maisons recherchaient la compagnie des chemins. Les hommes prisonniers des cuisines et de la longueur des nuits tourmentaient les souvenirs. Les femmes, les femmes effacées derrière les gestes et les tabliers, entendaient la chronique des exploits survenus sur la grande batture en face de l'église... et elles pensaient qu'il s'agit d'une fable.

Ici comme partout ailleurs les paroles tiennent tête au froid, comme une saga que les vivants mettent en doute... et les morts ne sont-ils pas toujours sur le point de se taire. Et le *Brief Récit* n'est pas une mémoire suffisante. Rien donc ne justifiait mes prétentions sur une île. Nulle rumeur valable ! Aucun de ces grands combats qui rougissent le marbre des tombeaux ! Pas même un ermite ébruitant ses prières ! Un seul livre,<sup>845</sup> écrit par un grand vicaire, énumérant les naufrages et les curés-<sup>846</sup> constructeurs d'églises, de chapelles et de cimetières. Je regrettais déjà ces<sup>847</sup> maisons qui démentent et contredisent la beauté d'un canot charpenté comme une vie... et pourtant imaginées par les mêmes mains instruites de l'étrave et de l'étambot et du veuglé et de la parclose et des pavois. Ne suffit pas non plus l'existence d'une tourbière où la linaigrette tremble, au moindre vent, comme les lièvres dont elle porte la queue à bout de bras.

Restait le fleuve tout autour et tellement au-dessus de mes forces, et qu'ils nomment la mer.

*nous autres, icitte à l'île, le dicton des vieux...<sup>848</sup> nous appellent des marsouins. (Joachim HARVEY, capitaine du Nord-de-l'île)*

Est-ce du marsouin qu'ils descendent, ces hommes plus marins que la mer même ?

---

845 Il n'y a pas de virgule.

846 Il n'y a plus de trait d'union.

847 « Ces » devient « les ».

848 Changé pour un « y ».

Ils vinrent en ce lieu sur trois navires pour toujours et ils entendent y rester jusqu'au « grand jamais ». Et depuis lors ils accouplent entre elles les pointes du compas.

*icitte<sup>849</sup> à l'île, on peut pas faire autrement qu'être navigateur. On est venu au monde dans un canot, pour mieux dire... (Laurent TREMBLAY, capitaine de l'Amanda Transport.)*

On ne peut pas tenir la terre seule responsable, la terre des battures qu'ils ont perdues aux ongles de la mer... Et ces hommes,<sup>850</sup> instruits par les Rogations, la mer, aubaine du hasard, les a affectés par affection à un *poisson dans la mer*<sup>851</sup>

*nous<sup>852</sup> autres, icitte à l'île, tous les gens de l'île... i nous appellent les marsouins<sup>853</sup>.*

*À première vue on peut penser que c'est par rapport à la pêche à marsouin. Pas pour moi. Moi, non<sup>854</sup>. C'est plutôt...<sup>855</sup> nous sommes isolés, nous sommes sur une île... nous sommes tout le temps sus<sup>856</sup> l'eau ! On est pas capable de sortir de l'île autrement que de sortir<sup>857</sup> par sus la mer. Le marsouin, lui, ça lui appartient pas la mer mais il est dans la mer. Donc nous avons dû avoir pris le nom de marsouin par rapport à ça. Nous sommes tout le temps sus l'eau, sus la mer... (Alexis TREMBLAY.)*

Entre les balises du sapin déjà serrées à la gorge par de grands bras de neige mouvementée, le chemin ressemble à une mer pétrifiée. Je le rejoins tout heureux de vider mes bottes pleine de neige qui fond à la chaleur des pieds<sup>858</sup>. Quelques moineaux suivent la trace des chevaux. Mais où sont les plectrophanes neigeux, la multitude des bruants polaires, qu'ils nomment ortolans dans leur langage, à cause d'une saveur ? Je croise des *traînes à bâtons* chargées de varech cassant comme du givre, quelques berlots rustiques, une carriole pleine de bonnes soeurs revenant des vêpres, leur seul

849 Le « i » est en majuscule.

850 Il n'y a plus de virgule.

851 Dans la version *ar Vro* il y a un point.

852 Le « nous » commence par une majuscule.

853 Il n'y a plus d'espace.

854 Le « Moi, non. » s'écrit « Moi. Non. »

855 « C'est plutôt... nous » s'écrit « C'est plutôt, nous ».

856 « sus » s'écrit « sur ».

857 Éléments ajoutés.

858 « des pieds » deviennent « de mes pieds ».

loisir. Enfin je trouve la maison d'Alexis Tremblay. Je me souviens encore du loquet de cuivre et des premiers mots : *donnez-y une chaise ...*<sup>859</sup> et sans retard commence le récit.

À quoi peut servir le récit ?

Tout un soir, Alexis,<sup>860</sup> avec des mots rares, combat le froid du dehors qui déploie sur les carreaux l'arbre de ses présages. Seul<sup>861</sup> je suis, parmi ces paroles et ses fils *contraireux*, comme un chasseur égaré, accueilli dans un autre clan par les poèmes sacrés qui allument les feux du soir pour tenir en respect les grands loups gris acharnés à mordre le froid... et à préférer l'ombre.

Seul je suis, au beau milieu du poème, le plus vivant des poèmes, accompli à plusieurs voix, un poème qui n'est pas tout à fait seulement dans les mots marins, ni dans les accents refaits dans la gorge des vents d'automne, ni même dans le regard brûlant du conteur, mais quelque part entre nous, au milieu de notre rencontre, suspendu comme l'esprit parmi les branches d'un seul arbre au mille morts encore fraîches de mémoire.

J'étais tombé du ciel dans ce lieu occupé aux récitations, dans ce lieu à bras ouverts, comme les chaises-qui-bercent de leur cuisine et ils disent *donnez-y une chaise* pour accueillir l'étranger, porteur d'une mémoire d'ailleurs.

Et quand je veux partir : *allume encore une fois, étranger... fume encore un peu... nous avons d'autres récits, dignes de ta curiosité d'homme ignorant tout de nous.* Et j'ai fumé avec eux, parmi les grands textes de leur vie, sachant que nul n'est moins que le récit qu'il fait de lui-même et de ses pères.

Comment j'ai rencontré Louis Harvey, cultivateur, mieux connu sous le nom de Grand Louis à Joseph de l'Anse... du nom de son père Joseph qui habitait le lieu-dit de l'Anse Saint-Louis.

---

<sup>859</sup> On lit dans la version *ar Vro* : *donnez-y une chaise...* Il n'y a pas d'italique.

<sup>860</sup> Pas de virgule.

<sup>861</sup> Se lit : « Seul, je suis, ».

Un jour, avec Alexis, je suis allé lui emprunter une *lance à oreilles*, l'arme-témoin de ses exploits révolus de lanceur de marsouins. J'ai dit en le saluant le mot...<sup>862</sup> marsouin. Il m'a pris la parole et l'a gardée,<sup>863</sup> pendant deux heures. La belle gerbe de gestes. L'incroyable panoplie de masques. Les marsouins morts saignaient autour de lui comme jamais ils n'avaient saigné auparavant. Une barrière nous séparait. Je la revois comme une erreur. La terre sous nos pieds était<sup>864</sup> aussi négligeable. Le jour et l'heure ne pouvaient pas<sup>865</sup> nous importuner. Nous avons les mains rouges et les lèvres salées. Et pour fêter notre victoire,<sup>866</sup> nous avons mangé une laminaire, qu'ils nomment *varette à flame*. **Un tel homme, il n'est pas juste qu'on en fasse un mort pour satisfaire les cimetières.**<sup>867</sup> Un tel homme ne peut pas mourir. Et même s'il reconnaît les signes de sa mort et le poids de neige de sa chevelure, le récit prend dans sa bouche goût d'obole.

*C'est donc d valeur, de vieillir !<sup>868</sup>*

*Il<sup>869</sup> en ret' encore un peu !... C'est donc d valeur de vieillir ! Avoir tant fait ça ! La pêche à marsouin, j'ai fait ça vingt ans de temps.<sup>870</sup>*

*J'avais à peu près 27, 24, 25 ans. Dans la fleur de l'âge ! Voyez donc...<sup>871</sup>*

*J'étais pas un homme, j'étais un démon ! J'venais enragé. J'avais un beau p'tit canot. Ben installé ! Belle voile ! Pis après ça, des belles rames ! Ben faites ! Gouvernail en arrière ! Tout'ben installé ! Belle lance en avant ! Un beau dard ! Des fois deux lances ! jusqu'à trois lances, des fois ! (Louis HARVEY.)*

862 Les points de suspension « ... » deviennent un deux points « : ».

863 Il n'y a pas de virgule.

864 On lit : « était tout aussi ».

865 Le mot « pas » est supprimé.

866 Pas de virgule.

867 Cette phrase a été supprimée.

868 Il n'y a pas d'espace.

869 Le « Il » est écrit « il ».

870 Il n'y a pas d'espace.

871 Il n'y a pas d'espace dans la version *ar Vro*. De plus, la phrase « Voyez donc...! » est ponctuée de la façon suivante : « Voyez donc!... »



C'est le vent qui vente. Oui, des fois, jusqu'à trois lances. C'est Grand Louis à Joseph de l'Anse. Lanceur de marsouins. Conteur de merveilles. Vent qui vente. Et il ne fréquente que l'exclamation.

Dix ans plus tard je me souviendrai de la clôture, des gestes et des trois lances.

Dix ans plus tard, quand j'aurai compris les obligations nouvelles que m'impose une mémoire nouvelle, quand j'aurai décidé de faire ce film qui s'est intitulé *Pour la suite du monde*, à cause d'une phrase de cet homme, j'irai jusqu'à ce même endroit et je prononcerai le mot marsouin près de l'enclos en faveur de la caméra de Michel Brault et du magnétophone de Marcel Carrière.

*Grand Louis à Joseph de l'Anse, dans la pêche à marsouin, c'est le meilleur homme... pour en parler... (Léopold TREMBLAY.)*

C'est un homme pour parler. Je le revois un jour de pêche. Il transformait sur l'heure l'événement en récits. Les actes en paroles. Premier pas vers la mémoire. Historiographe d'une île. Qu'il se donne un rôle, allons-nous lui en vouloir ?

C'est lui qui dit *solifier* pour soifier, *appivoiser* pour enjôler, la *naissance* pour les organes femelles, *humiliant* pour émouvant... C'est lui qui dit :

*Quand i fait beau, prend ton capot...  
Vent du sud, mauvais temps au cul...  
Cerne à la lune n'a jamais brisé mât d'hune...  
Nordet clair, va coucher avec ta femme à souère... 872*

C'est lui pour parler d'un vieux cheval qui dit qu'il a cinquante ans rien qu'en dimanches... et d'un ivrogne qu'il a bu la mer et les poissons...

c<sup>873</sup>'est lui qui est ennimé... enthousiasmi... ben amanché<sup>874</sup>... malcontent...

c<sup>875</sup>'est lui qu'il ne faut pas croire mais entendre, ce faiseur de mots qui est aussi chantre d'église. Un homme à brûle-pourpoint ! Évident ! Instantané ! Il surgit en paroles, comme arbres en branches. Il marche dans l'homme en parlant, en parabolisant,

872 Les dictons commencent tous par une minuscule.

873 Majuscule.

874 C'est écrit « ben marché ».

875 Majuscule.

interbolisant, affabulant, discourant et gesticulant. Et il se croit immortel. Allons-nous *le mettre en oubli* ?

Sa maison est éloignée du chemin comme son discours. Il sait garder ses distances. On va jusqu'à lui. Il reconnaît son inspiration. Et l'accueille comme il se doit. Il grésille comme la résine. Pendant des heures il brandit le récit comme une torche... entrechoquant les mots **par amour du verbe**<sup>876</sup>, invoquant les vieux du temps passé, citant dictons, proverbes, remarques, se mettant en scène, tel un héros légendaire;<sup>877</sup> mais sans jamais parvenir à être moins que lui-même, conteur de merveilles, vent qui vente.

Les grands conteurs de l'île n'ont jamais sculpté leur orgueil aux chambranles des portes, ni renfermé les textes ornés de<sup>878</sup> jambages entre les reliures en peau de vache marine, mais ils ont enchâssé les prouesses entre les griffes du langage parlé.

Est-il une oeuvre plus digne de mémoire ?

Encore fallait-il une **mémoire**.

**Quel**<sup>879</sup> travail épuisant que celui de soulever le monde par la vertu de quelques paroles qu'on a, au préalable, **vécues**.<sup>880</sup>

**Comme** si le dieu pouvait nous fausser compagnie au moment le plus propice.

Est-il rien de plus triste que ces vieux, déjà aussi vieux que morts, que personne ne veut plus entendre ?

Les vieux viendront-ils toujours à la rescousse des morts, toujours parés à brandir le poème, comme une torche, pour éclairer les murs hautains d'une caverne de conscience ardente ?

*Quand je pense que c'était moé, qui faisais ça. Sur le d'avant du canot. Que je tuais ça !*<sup>881</sup>

---

876 On lit : « entrechoquant les mots, l'amour du verbe, »

877 Une virgule.

878 On lit « aux » à la place de « de ».

879 L'espace qui sépare « Quel » de « mémoire » est moins grand dans la version *ar Vro*.

880 Il n'y a plus d'espace entre « vécues. » et « Comme ».

881 Il n'y a plus d'espace entre « ça ! » et « Eh, ».

*Eh, mes amis ! mes amis ! mes amis !,<sup>882</sup> mes amis ! que c'était donc plaisant<sup>883</sup> !*

*Tout est parti de ces affaires-là<sup>884</sup>.*

*Moi je perdais connaissance. C'est ben court, c'était mon plus grand plaisir, moi, d'aller tuer un marsouin. J'ai vu en lancer quatre. Il y en avait sept. Moi en tuer quatre ! À la lance ! À la lance !<sup>885</sup> Tuer quatre marsouins ! (Grand Louis à Joseph de l'Anse.)*

Je n'ai pas choisi qu'il parle ainsi du marsouin parmi toutes les bêtes du fleuve dont ils pouvaient tirer leur fable.

*c'<sup>886</sup>était à qui en tuerait le plus. Il y avait un peu de... souleur. J'sais pas trop comment dire. Énervâtion. Il y avait un peu d'énervâtion<sup>887</sup>.*

*C'était aimable !<sup>888</sup>*

*C'est la pêche, si vous voulez, c'est la chasse, moi, dans le p'tit bout de temps que j'ai été là, que j'ai aimé le plus... qui donnait le plus de développement de nerfs... le plus d'énervâtion...*

*c'<sup>889</sup>est la pêche la plus enivrante, qui donne le plus de passion à l'homme...<sup>890</sup>*

*c'est<sup>891</sup> la pêche la plus belle qui peut se faire.  
(Alexis TREMBLAY.)*

Ils furent initiés à l'hommage par un animal d'une grande finesse et ils n'en démordront pas. Inutile de les détourner, de les distraire, comme s'ils avaient tiré leur âme de ce combat<sup>892</sup>.

---

882 Cette virgule n'existe plus.

883 Il n'y a plus d'espace entre « plaisant ! » et « Tout ».

884 Il n'y a plus d'espace entre « ces affaires-là. » et « Moi ».

885 Cette phrase est supprimée.

886 Majuscule dans la version *ar Vro*.

887 Il n'y a plus d'espace.

888 Un simple point.

889 Majuscule.

890 Il n'y a plus d'espace.

891 Majuscule.

892 Dans la version *ar Vro*, on lit : « de dur combat ».

Mais ce qui les a fait hommes, les a usés. Et ils se défont maintenant au fur de leur parlement et à mesure de leur récitation. Et quand ils se taisent, ils tombent en poussière comme un mur de boue au soleil, et quand j'écris leurs paroles, j'ai l'impression d'un embaumeur et de ses bandelettes qui s'applique à vouloir créer l'illusion de la vie. Un vrai discours ne s'écrit pas. L'intonation et la tissure même de la voix, l'odeur du souffle, la dent noircie, la rondeur du palais, la conviction, tout s'évanouit : il ne reste qu'un squelette.

Dès lors, j'ai voulu constater leur parole. Élever cette sorte de monument, un monument à la mémoire en forme de poème, grâce à une fragile impression magnétique, invisible à l'oeil nu.

Imprimer la parole. Une mémoire qu'on suit à l'oreille, comme les traces d'une caravane... et aussi les harmonies de la voix, l'écho des chambres, le chant du feu dans la fonte, la **minutie**<sup>893</sup> des horloges, les chaises qui craquent, le<sup>894</sup> téléphone qui sonne deux fois...<sup>895</sup>

et une certaine émotion,<sup>896</sup> fragile, ténue, impossible à décrire et qui repose sur l'intonation, cette simple et secrète vibration de l'onde sonore qui donne un visage à la parole.

Tous les vieillards de la terre répètent **ce**<sup>897</sup> qu'ils ont vécu, mais les jeunes gens n'ont pas d'oreilles. Un vieil homme alors songe qu'il ne lègue rien à personne et son grand âge ne le récompense pas d'avoir vécu,<sup>898</sup> ni ne le réjouit. <sup>899</sup>

Fallait-il un étranger, en plein hiver, un soir de pleine lune, pour allumer la question devant lui ? Non pour l'honneur de la question, mais pour la seule gloire du récit. Et le vieil homme se transforme en verbe illuminé ! Se peut-il que les jeunes gens se mettent à entendre et se décident à revivre ?

---

<sup>893</sup> On lit « minute ».

<sup>894</sup> On lit « qui craquent. Le ».

<sup>895</sup> Il n'y a plus d'espace.

<sup>896</sup> Pas de virgule.

<sup>897</sup> Le « ce » est supprimé.

<sup>898</sup> Un point-virgule .

<sup>899</sup> Il n'y a plus d'espace.

Je ne demandais qu'à me laisser convaincre... sans savoir de quoi. La question restait ouverte. La pêche aux marsouins devint un grand discours dont les phrases liées entre elles observent la lune.

Qui prétend connaître la mer s'il ignore tous ces mots qui se touchent, s'enjambent et s'articulent : *l'aile de terre, le raccroc, le pan du sud, l'aile de l'esse, la batture d'abondance, le fond de sable, le raccroc du ouesse, la hart du quart, la roche de la pêche, la pointe de l'islette, le pilier aux alouettes...*

*les<sup>900</sup> lances, les harpons, les dards ! les lances à bas-cul, les lances à oreilles, les vire-vaux !...*

*jusqu<sup>901</sup>'à trois lances !...*

*et les sept arpents et vingt pas de l'entrée où s'engueulent les marsouins entraînés par les courants, la boëtte et les âmes du purgatoire.*

Et tout ce discours cherche à retenir une ancienne cérémonie sur le point de disparaître avec les derniers officiants.

J'ai donc établi mon négoce parmi eux, marchandant les paroles et les âmes, pour justifier l'existence des magnétophones.

L'outil est-il, aussi, responsable de l'ouvrier ? Peut-être sommes-nous au début d'une nouvelle connaissance de l'homme ? Ne leur avons-nous pas trop souvent mis les mots dans la bouche ? *Si on leur rendait la parole.* Et qui n'a pas retenu prisonnier le langage, la parole vécue, vivante, ardente, pour la contempler à son aise, ne soupçonne pas la révélation qu'il en pourrait tirer<sup>902</sup>. L'écriture a trop simplifié.

J'ai donc établi mon commerce parmi ceux qui se laissent convaincre de vivre, entre la mer et l'eau *douce* et nulle part ailleurs.

*gens<sup>903</sup> de toutes sortes et de toutes manières, gens de peu,*

*gens de rien...*

*faiseurs de dictons...*

---

900 Une majuscule au lieu d'une minuscule.

901 Une majuscule au lieu d'une minuscule.

902 Il faut lire « qu'il pourrait en tirer ».

903 N'est pas écrit en retrait sous forme de poème.

navigateurs de navires...  
 savants à frauder gibier à prince et à prélat...  
 discoureurs versés dans la controverse...  
 bâtisseurs de monuments dans la mémoire...  
 débardeurs à Montréal-au-bord-de-l'eau...  
 départants d'île en printemps...  
 retournants en île au temps d'oiseaux...  
 imagineurs de fantômes...  
 poétiseurs de lune...  
 bêtiseurs de bêtises...  
 pilleurs d'épaves et sauveteurs de naufragés...  
 sourciers d'eau douce en la mer...  
 pêcheurs d'anguilles, de capelans, de poulamons, d'esplans, d'esturgeons, de  
 bars, de sardines, de harengs, de loups marins égarés dans leurs fascines tendues en  
 estacades...

brancaniers et salériens comme ils disent braconniers et salariés en pensant peut-être à boucaniers et galériens. !! !<sup>904</sup>

Quel étrange trafic de mémoire font-ils, ces gens de toutes sortes et de toutes manières, entre les origines et le jour d'aujourd'hui, pour expliquer l'importance d'un poisson dans la mer qui porte leur nom.

*d'après<sup>905</sup> ce qui nous a été raconté par nos parents... que leurs parents leu-z-ont-conté... c'est les indiens<sup>906</sup> qui ont trouvé la place de la pêche.*

Sur cette île sans chemin ni chemine, abandonnée aux vents de neige comme femme sans peigne, j'ai rencontré dans chaque maison un homme chargé de rebrousser mémoire jusqu'au *temps des sauvages*.

---

<sup>904</sup> Un seul point d'exclamation.

<sup>905</sup> Majuscule.

<sup>906</sup> « I » majuscule.

Autour de mes pieds, la neige a fondu laissant une trace sur le *prélart* brillant. Je ne suis plus que ce regard aveugle de l'ouïe. Et il parle, il parle, Alexis le prophète, jusque tard dans la nuit, comme si l'avenir était un propos qu'on peut tenir à son âge.

*C'était l'ambition de voir quelque chose de beau... l'ambition de prendre du marsouin. C'est le plus beau poisson qui peut se prendre*<sup>907</sup>.

*Pour toi, mon p'tit garçon — t'es jeune — ça reviendra ti, je le souhaiterais qu'elle se retendrait...*<sup>908</sup>

*Quand même je serais parti de sus la terre...*<sup>909</sup>

*pour que les jeunes voient ce que les vieux ont inventé. Je le souhaiterais. Pis si t'as quelque chose à faire, tu travailleras, peut-être, pour la faire partir. Bon ! R'posons-nous...*

Il est très tard. J'écoute sans entendre. *Les jeunes. Les vieux. Les Indiens.* Depuis plus de trente ans la pêche n'a pas été tendue. Elle s'oublie. On dirait aussi que le courage diminue. La pêche n'est-elle pas un grand courage qu'on n'exerce plus. Et qui remplacera l'orgueil et la sagesse des vieux.

*Les jeunes ! Mon p'tit garçon ! C'était moi aussi.* Je l'ai compris plus tard en écoutant au magnétophone l'enregistrement de ce récit.

*Et les vieux.*<sup>910</sup> Qui sont-ils les vieux<sup>911</sup> ? sinon ceux qui seront remplacés ! sinon ceux que les jeunes ont relevés en vertu de la race : n'est-ce pas là l'enjeu de vivre

*Les vieux, plus vieux*<sup>912</sup> *que nous autres, les ceusses qui ont passé...*

(A. T.)

---

907 Il n'y a plus d'espace.

908 Il n'y a plus d'espace.

909 Il n'y a plus d'espace.

910 Point d'exclamation.

911 Il faut lire : « Qui sont-ils, les vieux ? »

912 On lit « les plus vieux ».

Ceux qui ont passé ! Ceux<sup>913</sup> qui ont vécu ! On pourrait longuement parler de leur culte des ancêtres qui est une opération de la mémoire. Et des âmes. Ils en parlent souvent des âmes. Et des Indiens aussi dont ils descendent par le souci qu'ils ont gardé d'occuper tous les espaces... et la nature.

*même<sup>914</sup> mon grand-père ! mon arrière-grand-père ! Moi, je les dis plus intelligent que nous autres<sup>915</sup>.*

*Parce qu'ils avaient rien. Ils avaient pas de science comme aujourd'hui. Rien pour se diriger. Pis i s'dirigeaient quand même, rien que par de ce qu'i voyaient...*

*seulement i surveillaient...*

*i s'amusaient pas à jouer avec une machine ou à jouer aux cartes. I s'amusaient à regarder les choses de la nature...*

*pour s'approfondir sur ce qui était !<sup>916</sup>*

*Même i a des vieux qui ont prétendu avoir vu — pis nous autres les jeunes<sup>917</sup> on a pas vu ça — i voyaient l'accouplement du marsouin*

*durant c'que nous autres on regarde pas ça ! Les vieux suivaient ça eux autres<sup>918</sup> autrement que... je dirais même mieux que la grande science du jour*

*Ensuite ces vieux-là ont eu les sauvages avant eux autres. (Alexis TREMBLAY, 80 ans).*

Alexis Tremblay. Quatre-vingt ans. Et il dit : *nous autres les jeunes...* J'ai un peu compris ce jour-là que la mémoire importe plus que le sang... et que l'esprit est plus héréditaire que la couleur des cheveux.

*Faut ben penser que les pères viennent toujours avant les enfants.  
(A. T.)*

---

913 Une minuscule à « Ceux ».

914 Une majuscule.

915 Il n'y a pas d'espace dans la version *ar Vro*, alors qu'ici nous en comptons sept.

916 N'est pas soulignée.

917 N'est pas soulignée.

918 Le mot « autres » n'est plus là.



Cet homme laissera un monument de paroles dans les<sup>919</sup> mémoires de plus en plus futiles. Grâce au magnétophone j'imprimais cette lourde sagesse. Je lui cherchais un sens. Elle ne parlait qu'au passé. Le récit rend hommage au passé... au vécu. Et les récitants déchiffrent le livre de leur vie.

Pourtant, il y avait aussi le présent. Ces hommes ne sont pas que récit. Comment les atteindre. Quand j'arrive, ils s'arrêtent de vivre... pour parler. Je cherchais la parole qui fait avancer l'action.

Que sait-on d'un homme qui pose des gestes. Un homme chasse, pêche, navigue. Les armes, les avirons, les agrès sont une forme de sa pensée. Mais ils n'expriment encore que ces différences qu'on dit pittoresques, et qui tant attirent les touristes.

La vie m'intéresse comme elle intéresse la fiction. Cependant, ceux qui vivent, ne sont-ils pas, tous, de mauvais comédiens ? Alors ? Ils jouent faux, je l'admets volontiers. Mais se peut-il qu'ils ne vivent pas vrai ? Si je leur demande de jouer... ! Et si je leur demandais de vivre ?... Et comment vivre sans parler ? Une parole qui est acte. Voir profondément, n'est-ce pas entendre ?

Et puisque l'expression dépend de l'instrument, il y a désormais un avenir pour la parole depuis la découverte (récente) du magnétophone. Au début la mémoire a inventé le chant. Les cavernes ont inventé les murs. La marche a inventé les traces. Une piste fut le premier dessin. Une caverne, la première cathédrale. Puis le papier a permis l'écriture. L'imprimerie, le journal. La pellicule, l'image. Enfin le magnétophone ! Instrument secret qui laisse à entendre.

Il s'agit, bien sûr, de celui qu'on appelle paysan ou *demeuré*, de l'homme à l'état brut, mémorial, de l'homme poète-collectif, de l'homme tourmenté par princes et prélats, du pauvre qui est la matière première des richesses minières et autres, de cet énorme cheptel dont on extrait le travail comme une huile... et on jette aux orties le reste de l'animal.

Les plus grands poètes ont écrit et écrivent encore leur poème sur la cire des mémoires.

---

<sup>919</sup> On lit « des » au lieu de « les ».

Petit à petit le magnétophone m'a investi de ses puissances et enseigné ses usages. Il m'a apprivoisé. En vérité, on ne comprend le phénomène qu'au moment où on relit la bande sonore. La parole soudain se condense. Elle est comme éclairée de l'intérieur. Il n'y a plus ni la chambre, ni le visage, ni les gestes. Mais il reste tellement de choses qu'on entend mieux et qui ne se voyaient pas. L'intonation. La sonorité. La conviction. Certaines phrases s'imposent, se laissent mémoriser. Elles dominent. Et cette étrange sensation de pouvoir réentendre sans avoir à faire répéter. Et aussi la possibilité d'isoler, de rapprocher, de comparer. J'ai parfois la sensation d'entendre pour la première fois. J'ai parfois l'illusion d'entendre mieux du fait de ne pas voir.

En vérité, je leur laisse la parole. Je me situe<sup>920</sup> à cent lieues de l'interview et de ces questions qui font les réponses. Je m'applique à chercher dans un homme les quelques récits qui importent. Et j'exige en quelque sorte qu'il me<sup>921</sup> transporte jusqu'à ces sommets de lui-même. Je cherche à l'<sup>922</sup> inspirer... comme le poète. Le désir d'entendre précède celui de parler : c'est pourquoi les chants sont d'amour<sup>923</sup>.

C'était déjà beaucoup,<sup>924</sup> il me semblait, cette puissance de plonger dans l'inspiration des autres... et naviguer les grands exploits et les grandes pensées de quelques hommes qui ne soupçonnent pas leur grandeur.

C'est le hasard qui m'a enseigné que deux personnes qui se partagent la même question ne rendent pas deux réponses, du moins pas nécessairement... mais parfois la merveille d'un dialogue, amorce du drame. Était-ce déjà la *parole vécue*<sup>925</sup>. Peut-être<sup>926</sup>! Du moins au premier degré. Le dialogue entraîne l'homme au-delà de l'énoncé, l'engage, le bouscule. Il est contredit. Il veut convaincre. Bientôt l'interviewer se sent devenir interlocuteur. La parole est une passion. Elle n'est pas encore<sup>927</sup> un acte, dans

---

920 On lit « tiens » au lieu de « situe ».

921 Lire « se » au lieu de « me ».

922 Il n'y a pas de pronom personnel.

923 Il n'y a pas d'alinéa entre « d'amour » et « C'était ».

924 Pas de virgule.

925 Point d'interrogation.

926 Point.

927 Le mot « encore » est supprimé.

le sens dramatique du mot. Mais presque une scène. Une scène quelconque d'un premier acte.

Je ne recherchais, il faut bien le dire, que ce qu'il y a de précieux. Il est impossible qu'un homme n'ait rien à dire. Cela n'existe pas. Tout dépend de la question qu'on lui pose, du terrain qu'on lui impose. Et si vous découvrez le terrain favorable, vous obtenez sa parole. Car la parole ne contient pas tout. Elle est l'indice d'un monde intérieur. Elle a besoin de balises. D'un sujet familier. D'une émotion. D'une inspiration. D'une assise sans la vie vécue. Surtout chez ceux qui ne professent pas la parole. Qui, pour ainsi dire, ignorent qu'ils parlent. Si un homme s'exprime mal, c'est qu'il est mal situé. Mais s'il s'exprime bien, il a donné une bonne description de lui-même. Telle est ma conscience : j'évite de placer un homme dans une situation qui le désavantage, qui l'infériorise, et je m'efforce de connaître suffisamment les gens pour savoir ce que je peux demander ?<sup>928</sup> comment<sup>929</sup> ? et<sup>930</sup> à qui<sup>931</sup> ?

Donc<sup>932</sup> je pouvais obtenir un dialogue, instrument du théâtre et du cinéma. J'aime le théâtre. Donner la parole à des personnages. C'est une expérience passionnante. Il est vrai qu'un personnage échappe à son auteur. Qu'il prend vie. Et s'il était vivant ? La question est séduisante. Et puisque la parole existe. Pourquoi ne pas la prendre à la source.<sup>933</sup> On pouvait obtenir du dialogue. Pourvu qu'on le tire de la substance même des personnages (même problème au théâtre : un personnage refuse une réplique) et dans la mesure où ils sont susceptibles de se dresser les uns contre les autres. Autrement dit, il faut une levure<sup>934</sup>. Un drame, comme au théâtre.

J'ai songé au marsouin, parce que je savais la place qu'il tient dans leurs récits : première leçon du magnétophone<sup>935</sup>.

---

928 Point.

929 Majuscule.

930 La conjonction « et » est supprimée.

931 Il n'y a pas d'espace.

932 On lit « Donc, ».

933 Point d'interrogation.

934 On lit : « *Autrement dit, il faut une levure* » en italique.

935 Il n'y a pas d'alinéa.

Et il faut bien comprendre ici que le marsouin n'est pas le héros du film pour flatter le public friand d'histoires un peu fabuleuses, mais parce que les gens de l'île aux Coudres l'ont choisi : c'est le ferment qui soulève l'action,<sup>936</sup> parce qu'il est d'abord contenu dans les hommes.

Je n'eus, dès lors qu'à suivre les événements, à obéir à la réalité, à regarder vivre l'homme à la poursuite de son exploit. Il s'agit d'être là où quelque chose se passe... au moment où elle se passe. Question de flair ? De<sup>937</sup> chance ? Peut-être. Mais aussi parce que cette action est devenue notre passion. Les pêcheurs de marsouins m'ont invité à courir avec eux les risques de l'entreprise. J'ai payé ma cotisation, j'ai désiré le marsouin avec eux. Nous n'avons eu qu'une seule prise cette année-là. Et nous étions au rendez-vous. Avons-nous fait un film ? Avons-nous tout simplement réussi une belle capture ? Il est aujourd'hui impossible de séparer, dans mon esprit,<sup>938</sup> les deux entreprises.

Je crois pouvoir affirmer que *Pour la Suite du Monde*<sup>939</sup> résulte, quant à la nature de son contenu, de ce que m'a enseigné le magnétophone. Par ailleurs, la caméra nous a obligés à situer dans le présent,<sup>940</sup> le récit, à vivre plutôt que<sup>941</sup> raconter, et dès lors je suis fasciné par ce métier qui consiste à prendre un marsouin plus neige que blanc pour faire<sup>942</sup> un film.

---

936 La virgule est supprimée.

937 Une minuscule.

938 Pas de virgules.

939 Lire *Pour la suite du monde*.

940 Pas de virgules.

941 On lit « qu'à ».

942 On lit « pour en faire un film ».

# BIBLIOGRAPHIE

## A. Oeuvres de Pierre Perrault

1. OUVRAGES PUBLIÉS
  - A) LIVRES
  - B) ARTICLES ET CHAPITRES DE LIVRE
2. TEXTES DES *CAHIERS D'ARLEQUIN*
3. ARTICLES DU *QUARTIER LATIN*
4. TEXTES RADIOPHONIQUES
  - A) SÉRIES D'ÉMISSIONS
  - B) SCRIPTS CITÉS
5. TEXTES TÉLÉVISUELS
  - A) ÉMISSIONS
  - B) SCRIPTS CITÉS
6. TEXTES CINÉMATOGRAPHIQUES
  - A) DOCUMENTAIRES
  - B) SCRIPTS CITÉS
7. REPRÉSENTATIONS DRAMATIQUES
  - A) OEUVRES JOUÉES
  - B) TEXTES CITÉS
8. BIODRAMES
9. MANUSCRITS CONSULTÉS

## B. Oeuvres critiques sur Pierre Perrault

1. THÈSES
2. OUVRAGES
3. ARTICLES ET CHAPITRES DE LIVRE
4. OUVRAGES DE RÉFÉRENCE
5. AUTRE DOCUMENTATION

## C. Ouvrages critiques

## D. Oeuvres diverses

## A. Oeuvres de Pierre Perrault<sup>943</sup>

1. OUVRAGES PUBLIÉS
  - A) LIVRES
  - B) ARTICLES ET CHAPITRES DE LIVRES
2. TEXTES DES *CAHIERS D'ARLEQUIN*
3. ARTICLES DU *QUARTIER LATIN*
4. TEXTES RADIOPHONIQUES
  - A) SÉRIES D'ÉMISSIONS
  - B) SCRIPTS CITÉS
5. TEXTES TÉLÉVISUELS
  - A) ÉMISSIONS
  - B) SCRIPTS CITÉS
6. TEXTES CINÉMATOGRAPHIQUES
  - A) DOCUMENTAIRES
  - B) SCRIPTS CITÉS
7. REPRÉSENTATIONS DRAMATIQUES
  - A) OEUVRES JOUÉES
  - B) TEXTES CITÉS
8. BIODRAMES
9. MANUSCRITS CONSULTÉS

### I. OUVRAGES PUBLIÉS

#### A) LIVRES

*Portulan*, Montréal, Librairie Beauchemin, 1961, 107 pages.

*Ballades du temps précieux : poèmes*, Montréal, Éditions d'Essais, 1963, sans pagination. Illustrations d'Anne Trêze. Nouvelle édition en 1965.

*Toutes Isles : chroniques de terre et de mer*, Montréal, Fides, [version illustrée par des photographies couleur], 1963, 191 p. Une deuxième édition a paru chez Fides, en 1967, sous le titre *Toutes Isles* dans la collection « Bibliothèque canadienne-française »; 231 pages.

*Au coeur de la rose : pièce en trois actes*, Montréal, Beauchemin, 1964. Une deuxième édition a paru aux Éditions Lidec, en 1969, 127 pages. Une troisième édition, à l'Hexagone, en 1988, dans la collection « Typo »; 162 pages.

*Le Règne du jour*, transcription du film, Montréal, Éditions Lidec, 1968, 161 pages.

*Les voitures d'eau*, transcription du film, Montréal, Éditions Ici-Radio-Canada et Lidec, 1969, 172 pages.

---

<sup>943</sup> Je voudrais d'emblée signaler l'important dossier bibliographique préparé par Céline Savard et James Lambert sous la supervision de Carole Saulnier : *Répertoire numérique détaillé du Fonds Pierre-Perrault*, Archives de l'Université Laval, 1994. Le document comporte 261 feuillets.

- En désespoir de cause : poèmes de circonstances atténuantes*, Montréal, Éditions Parti Pris, 1971, 80 pages.
- Un pays sans bon sens*, transcription du film, Montréal, Éditions Lidec, 1972, 247 pages.
- Chouennes*, poèmes de 1961 à 1971, comprenant *Portulan*, *Ballades du temps précieux*, *En désespoir de cause* et des inédits, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1975, 317 pages.
- Discours sur la condition sauvage et québécoise*, album de photos et de témoignages, Montréal, Éditions Lidec, 1977, 108 pages.
- Gélivures*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1977, 209 pages.
- La Bête lumineuse*, transcription des dialogues et commentaires de l'auteur, photographies de Martin Leclerc, Montréal, Nouvelle Optique, 1982, 253 pages.
- Caméramages*, Paris/Montréal, Édilig/Éditions de l'Hexagone, 1983, 127 pages.
- De la parole aux actes*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1985, 431 pages.
- La grande allure 1. De Saint-Malo à Bonavista*, transcription du film, photographies de Martin Leclerc, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1989, 331 pages.
- La grande allure 2. De Bonavista à Québec*, transcription du film, photographies de Martin Leclerc, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1989, 395 pages.
- L'Umigmatique ou l'objectif documentaire*, Montréal, Office national du film, 1990, 74 pages.
- Pour la suite du monde*, transcription du film, photographies de Michel Brault, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1992, 294 pages.
- L'appel du nord*, série de 23 émissions radiophoniques écrite en collaboration avec Yolande Simard, Société Radio-Canada, 1993, 134 pages.
- Irréconciliabules*, dans *L'action nationale*, vol. LXXXV, numéro 4, avril 1995, 154 pages.
- L'Oumigmatique ou l'objectif documentaire*, récit du tournage du film *L'Oumigmag*, photographies de Martin Leclerc, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1995, 309 pages.

*Cinéaste de la parole, entretiens avec Paul Warren*, en collaboration avec Paul Warren (dir.), photographies de tournage, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1996, 347 pages.

**B) ARTICLES ET CHAPITRES DE LIVRE**

- « Suite et fin », *Le Devoir*, 29 octobre 1949, p. 9.
- « La Faculté de droit ne s'intéresse pas au droit », en collaboration avec Marc Brière, *L'Autorité*, no 46, 6 juin 1953, p. 1.
- « Le jazz », de la série *Le Chant des hommes*. Cette émission a été donnée pour la première fois le 4 mars 1957. Le texte en a été publié dans *Les Cahiers radiophoniques* de la Société Radio-Canada : « Le Jazz », *Les Cahiers radiophoniques*, Montréal, vol. I, no 1, avril 1958, p. 39-42.
- « René Richard », de la série *Au pays de Neufve-France*, *Cahiers radiophoniques*, Montréal, 17 janvier 1957, p. 73-79.
- « Les hommes chantent la mort », *Essais et Erreurs* (revue publiée par l'Association des étudiants de la Faculté des lettres de l'Université de Montréal et les membres de la direction), 1960, p. 26-31.
- « Blanchon, mon ami le dauphin blanc », *Cahiers d'essai*, no 3, janvier 1961, p. 25-31.
- « Noël ancien dans une vallée nouvelle », *Le Devoir*, 22 décembre 1962, p. 9.
- « Un poisson dans la mer », préface à un recueil sans titre des étudiants du Collège Notre-Dame, année scolaire 1962-1963.
- « J'habite une ville », *Liberté*, no 28, juillet-août 1963, p. 375-384.
- « Chanson des voyageurs du temps passé », *Lettres et Écritures*, vol. I, no 1, décembre 1965, p. 21-30.
- « Préface à un recueil sans titre des étudiants de rhétorique du Collège Notre-Dame », année scolaire 1963-1964.
- « La mi-carême à l'île aux Coudres », *Le Magazine Maclean*, mars 1964, p. 25-28 et suiv.
- « Lettre aux demoiselles du Collège Marguerite-Bourgeois », *Lettres et Écritures*, vol. II, no 1, novembre 1964, p. 10-11.
- « L'écrivain », *Lettres et Écritures*, vol. II, no 1, novembre 1964, p. 19.
- « J'habite une ville », *Le Devoir*, 19 juin 1965, p. 31.



- « Discours sur la parole », *Culture vivante*, no I, 1966, p. 19-31; repris dans *Cahiers du cinéma*, no 191, juin 1967, p. 26-33, et dans *ar Vro*, nos 4-5, 1967, p. 83-97; il paraît également dans *De la parole aux actes* sous le titre « Discours sur la parole, ou comment, me prenant pour Cartier, j'ai fait la découverte de rivages et d'hommes que j'ai nommés pays », Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1985, p. 7-39.
- « Lettre de Montréal », *Cahiers du cinéma*, no 194, octobre 1967, p. 59-62.
- « Alexandre Bellefleur, le plus noble des chasseurs, ne tuait que par amour », *Apostolat*, janvier 1968, p. 14-16.
- « Comment faire ou ne pas faire un film canadien », *Cinéma et réalité*, Montréal, La Cinémathèque canadienne, 1968, p. 6-7.
- « Québec », épilogue à *Option Québec* de René Lévesque, Montréal, Éditions de l'Homme, 1968, p. 170-173.
- « Se donner des outils de réflexion », *Cinéma/Québec*, vol. I, no 1, mai 1971, p. 20-21.
- « Prendre la parole pour briser le silence », dans *L'Art et l'État*, avec Robert Roussil et Denys Chevalier, Montréal, Parti pris, 1973, p. 65-101.
- « De la toponymie », préface à *Le Mushuaunipi à l'âge du caribou* de Louis-Edmond Hamelin, Québec, Centre d'études nordiques, 1973; repris dans *De la parole aux actes*, essais de Pierre Perrault, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1985, p. 41-52.
- « À propos des voitures d'eau », postface à *Marins du Saint-Laurent* de Gérard Harvey, Montréal, Éditions du Jour, 1974, p. 245-310.
- « L'apprentissage de la haine », communication au colloque *L'homme dans son nouvel environnement* à l'Université du Québec à Rimouski, décembre 1974; repris dans *De la parole aux actes*, essais de Pierre Perrault, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1985, p. 129-207.
- « Préface à l'Acadie du discours », dans *L'Acadie du discours* de Jean-Paul Hauteœur, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1975, p. IX-XXV; repris sous le titre « Lettre à mon meilleur ennemi » dans *De la parole aux actes*, essais de Pierre Perrault, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1985, p. 209-230.
- « Lettre du Québec », *Pourquoi ?*, no 161, janvier 1977, Paris, p. 39-49; repris dans *De la parole aux actes*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1985, p. 231-272.
- « De l'artisanat comme instrument de conquête », *Possibles*, vol. I, nos 3-4, 1977, p. 59; repris sous le titre « La question amérindienne » dans

- Caméramages* de Pierre Perrault, Montréal et Paris, Éditions de l'Hexagone et Éditions Édilig, 1983, p. 67-95; devenu « Du droit de regarder les autres ou De l'artisanat comme instrument d'aliénation », dans *De la parole aux actes*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1985, p. 273-313.
- « Trou d'homme », dans *Bernard Gosselin. Rétrospective*, La Cinémathèque québécoise, avril-mai 1977, p. 5-8; repris dans *De la parole aux actes*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1985, p. 315-340.
- « Lettre à Jeannine Bouthillier-Lévesque, sociologue des religions marxistes-léninistes », *Positif*, nos 200-201-202, décembre 1977, janvier 1978, Paris, p. 5-8.
- « Réponse de Menaud à Savard », *Le Devoir*, 28 janvier 1978, p. 33 et 48; repris sous le titre « Le royaume des pères à l'encontre des fils », dans *De la parole aux actes*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1985, p. 129-207.
- « Miron ou La mort du poète », discours prononcé à la remise du prix Duvernay à Gaston Miron, en 1978; repris sous le titre « Miron ou Réflexions sur la mort du poète » dans *De la parole aux actes*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1985, p. 363-391.
- « On demande des poètes de chair et de sang », *Possibles*, vol. III, no 2, 1979, p. 134-146.
- « La mort dans l'âme », hommage rédigé lors du décès de Serge Dion, musicien et compositeur, 1979; repris dans *De la parole aux actes*, essais de Pierre Perrault, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1985, p. 393-431.
- « C'est le grand temps », *Possibles*, vol. IV, no 2, 1980, p. 123-156.
- « Peau-Rouge-Gorge », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. X, nos 1-2, 1980, p. 4-7.
- « Michel Brault, cinéaste », *Copie Zéro*, no 5, 1980, p. 23-28; en version anglaise dans *Cine-Tracts*, no 10, 1980, p. 30-36. Repris dans *Caméramages* de Pierre Perrault, Montréal et Paris, Éditions de l'Hexagone et Éditions Édilig, 1983, p. 17-29.
- « De l'acharnement et du désespoir de cause », dans les *Actes* du colloque *Identité culturelle et francophonie dans les Amériques* (III), Centre international de recherche sur le bilinguisme, 1980, p.192-201.
- « On n'est pas un peuple sans parole », *La Presse*, 19 avril 1980, p.18.
- « Pierre Perrault par lui-même », *Québec français*, no 38, mai 1980, p. 38-42.

- « Hors de l'Église, point de salut ! », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. X, no 4, 1981, p. 229-236.
- « Éloge de l'échec », *Possibles*, vol. VI, no 2, 1982, p. 153-169; repris sous le titre « Gens d'Abitibi » dans *Caméramages* de Pierre Perrault, Montréal et Paris, Éditions de l'Hexagone et Éditions Édilig, 1983, p. 51-65.
- « L'Alidade », conférence prononcée lors de la XIIe Rencontre québécoise internationale des écrivains, avril et mai 1984; publiée dans *L'écrivain et l'espace*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1985, p. 13-27.
- « L'inconnu du connu ou Un fleuve à écrire », *Possibles*, vol. IX, no 3, 1985, p. 151-168.
- « Le territoire de l'âme », *Critère*, no 41, printemps 1986, p. 41-55; repris en postface dans *La Grande Allure* de Pierre Perrault, Éditions de l'Hexagone, 1989, p. 375-393.
- « Nouveau discours sur la parole ou L'éloge du superlatif », *Dialogue. Cinéma canadien et québécois*, no 3, dirigé par Pierre Véronneau, Michael Dorland et Seth Feldman, Montréal, Cinémathèque québécoise, p. 173-201.
- « Opération Québec français », *La Presse*, 21 juin 1986, p. E-5.
- « En mémoire », *Le Devoir*, 10 novembre 1987, p. 9. À l'occasion du décès de René Lévesque.
- « Montréal : Pierre Perrault », *Cinéma du réel*, Paris, Éditions Autrement, 1988, p. 124-127.
- « De la découverte, de Cabot à Cartier », tiré à part, Estrato d'Atti del Convegno « Venezia e i Caboto », 21-23 Maggio 1990, p. 123-152.
- « Hommage à Louis Marcorelles », *Lumières*, no 22, 1990, p. 58.
- « Ferron » par Pierre Perrault dans Jacques Ferron, *Le contentieux de l'Acadie*, Montréal, VLB, 1991, p. 9-30.
- « L'image du verbe », *Lumières*, no 25, 1991, p. 10-14; repris en postface dans *Pour la suite du monde* de Pierre Perrault, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1992, p. 273-292.
- « Des mots et des hommes », *La revue maritime l'Escale*, no 49, 1992, p. 14-16.
- « Le visage humain d'un fleuve sans estuaire. Voies d'avenir pour le Saint-Laurent », *Paulymedia*, Sainte-Foy, 1994, p. 23-38.

- « Apostrophe à un lecteur distrait », *Ao ! Espaces de la parole*, Les Éditions Furies d'Octobre, Drummondville, vol. 2, no. 3, juillet, août, septembre 1996, p. 7-32.
- « La moitié du chemin », *Ao ! Espaces de la parole*, Les Éditions Furies d'Octobre, Drummondville, vol. 2, no. 4, octobre, novembre, décembre 1996, p. 7-22.

## 2. TEXTES DES CAHIERS D'ARLEQUIN

« Bonjour », présentation du premier cahier, août 1947.

*Les pierres en vrac*, pièce, s. d.

*L'inspiration*, poème, octobre 1947.

## 3. ARTICLES DU QUARTIER LATIN

- « Nadja II », vol. XXXI, no 6, 22 octobre 1948, p. 2.
- « Sur l'intellectualisme », vol. XXXI, no 31, 18 février 1949, p.1.
- « Opinions sur l'homme », vol. XXXI, no 32, 22 février 1949, p.1.
- « La justice n'est pas à demander mais à rendre », vol. XXXI, no 34, 1<sup>er</sup> mars 1949, p. 1.
- « Visages cramoisis », vol. XXXI, no 35, 4 mars 1949, p. 1.
- « Comptabilité », vol. XXXI, no 36, 8 mars 1949, p. 3.
- « Bilan de l'an carabin », vol. XXXI, no 40, 22 mars 1949, p. 1.
- « Tit-Coq à l'université », vol. XXXI, no 40, 22 mars 1949, p. 6.
- « Bienvenue aux Carabins », vol. XXXII, no 1, 4 octobre 1949, p.1.
- « Opinions », vol. XXXII, no 2, 7 octobre 1949, p.1.
- « Avant d'écrire un éditorial », vol. XXXII, no 3, 11 octobre 1949, p.1.
- « On dépense à s'étriquer », vol. XXXII, no 4, 14 octobre 1949, p.1.
- « Société du film », vol. XXXII, no 5, 18 octobre 1949, p. 5.
- « Réponse s'il vous plaît », vol. XXXII, no 6, 21 octobre 1949, p.1-2.

- « L'avenir de l'esprit », vol. XXXII, no 9, 2 novembre 1949, p. 4.
- « Bergeronales », vol. XXXII, no 10, 4 novembre 1949, p. 2.
- « Samedi dernier », vol. XXXII, no 10, 4 novembre 1949, p. 4.
- « L'idéal et la réalité », vol. XXXII, no 11, 8 novembre 1949, p. 1.
- « Je ne crois pas en la paix », vol. XXXII, no 11, 8 novembre 1949, p. 1 et 4.
- « Une exposition de dessins », vol. XXXII, no 14, 18 novembre 1949, p. 5.
- « Les petits lundis de l'AGEUM », vol. XXXII, no 16, 25 novembre 1949, p. 1.
- « Glissades », vol. XXXII, no 16, 25 novembre 1949, p. 3.
- « Un gros lundi », vol. XXXII, no 18, 2 décembre 1949, p. 1-2.
- « Gala fantaisiste », vol. XXXII, no 20, 9 décembre 1949, p. 1-2.
- « *L'étranger* d'Albert Camus », vol. XXXII, no 20, 9 décembre 1949, p. 5.
- « Un lundi comique », vol. XXXII, no 21, 13 décembre 1949, p. 1-2.
- « Prière de Noël », vol. XXXII, no 22, 16 décembre 1949, p. 4-5.
- « Trois lettres de l'alphabet », vol. XXXII, no 27, 3 février 1950, p. 1.
- « Le sens de l'humour », vol. XXXII, no 29, 10 février 1950, p. 1.
- « Les assassins sont parmi nous », vol. XXXII, no 29, 10 février 1950, p. 3.
- « La famine menace les rats de bibliothèque », vol. XXXII, no 30, 14 février 1950, p. 1.
- « L'étudiant chrétien en face du monde actuel », vol. XXXII, no 31, 17 février 1950, p. 1-2.
- « Nous, la politique et les politiciens », vol. XXXII, no 32, 21 février 1950, p. 1.
- « Carrefour 50 », vol. XXXII, no 33, 24 février 1950, p. 1-2.
- « Lundi musical », vol. XXXII, no 34, 28 février 1950, p. 1.
- « L'université libre », en collaboration avec Marc Brière, vol. XXXII, no 35, 3 mars 1950, p. 1-2.

- « La Faculté des lettres, les idées et les mots », vol. XXXII, no 35, 3 mars 1950, p. 1.
- « Récit d'un voyageur », vol. XXXII, no 36, 7 mars 1950, p. 1-4.
- « Nous, la religion et... », vol. XXXII, no 40, 21 mars 1950, p. 1.
- « Parade », vol. XXXIII, no hors série, 22 septembre 1950, p. 4.
- « Deux séminars en Europe », en collaboration avec Yolande Simard, vol. XXXIII, no 23, 19 décembre 1950, p. 2-3.

#### 4. TEXTES RADIOPHONIQUES

##### A) SÉRIES D'ÉMISSIONS<sup>944</sup>

*Au bord de la rivière*, d'octobre 1955 à février 1956. Émission hebdomadaire de Radio-Canada. Réalisation de Jacques Bertrand; lecture de Raymond Charette; interprétation d'Hélène Baillargeon, Monique Chailler et Jacques Labrecque; orchestre de Hector Gratton.

*Le chant des hommes*, d'avril 1956 à mars 1958. Série d'émissions quotidiennes réalisée par Madeleine Martel et animée par François Bertrand.

*Poèmes et chansons*, octobre et novembre 1956. Émission hebdomadaire de Radio-Canada. Réalisation de Jacques Bertrand; interprétation de Jacques Douai.

*Au pays de Neufve-France*, de novembre 1956 à octobre 1957. Émission hebdomadaire de Radio-Canada réalisée par Madeleine Martel, narrée par François Bertrand. Les chansons sont interprétées par Jacques Douai.

*Noëls anciens*, 1957. Un script créé à Radio-Canada le 25 décembre 1957 avec des chansons de Jacques Douai. Une réalisation de Madeleine Martel. L'émission sera reprise le 25 décembre 1958.

*Destination inconnue*, de mars à septembre 1958. Émission quotidienne (sept jours par semaine) de Radio-Canada. Réalisation de Madeleine Martel; lecture de François Bertrand.

*La violette double doublera*, de janvier à décembre 1959. Émission hebdomadaire de Radio-Canada. Réalisation de Madeleine Martel; lecture de François Bertrand.

<sup>944</sup> Paul Warren indique que ces émissions radiophoniques étaient diffusées sur la bande AM de Radio-Canada. « Liste tirée d'Yves Lacroix, « Oeuvre de Pierre Perrault », *Voix et images*, vol. III, no 3, 1978, p. 372-373. De 1955 à 1966, il aura écrit près de 675 émissions, chaque texte devant alimenter 30 minutes de mise en onde, pour 12 séries radiophoniques. » *Cinéaste de la parole*, p. 334.

- Chroniques de terre et de mer*, 1re série, de janvier à juin 1960. Émission hebdomadaire de Radio-Canada. Réalisation de Madeleine Martel; lecture de François Bertrand.
- Ballades du temps précieux*, de janvier à juillet 1961. Émission hebdomadaire de Radio-Canada. Réalisation de Lorenzo Godin; interprétation de Stephen Fentok, Monique Chailier, Monique Miville-Deschênes; lecture de Raymond Charette.
- Imageries sur ma ville*, de juillet à septembre 1961. Émission hebdomadaire de Radio-Canada. Réalisation de Madeleine Martel; lecture de Raymond Charette.
- Paysages de la chanson*, d'août à décembre 1961. Émission hebdomadaire de Radio-Canada. Réalisation de Jean-Yves Contant; interprétation du Quatuor des Jeunesses Musicales et du Petit Ensemble Vocal.
- Noël à l'Île-aux-coudres*. Un script d'une demi-heure créé à Radio-Canada le 25 décembre 1961.
- L'Hiver à l'île aux Coudres*. Un script d'une heure créé à Radio-Canada le 25 avril 1962.
- Chroniques de terre et de mer*, 2e série, d'octobre 1963 à juin 1964. Émission hebdomadaire de Radio-Canada. Réalisation de Bernard Vanasse; lecture de Pierre Perrault. Il existe 39 bandes magnétiques au Centre audiovisuel de l'Université de Montréal.
- J'habite une ville*, de janvier à septembre 1965. Émission hebdomadaire de Radio-Canada. Réalisation de Bernard Vanasse; lecture de Pierre Perrault. Elle sera reprise d'octobre 1965 à juin 1966.
- Gens de mon pays*, de juin à septembre 1971. Série de 11 émissions animées par Diane Giguère et Pierre Perrault. Réalisation de Pierre Rainville.
- Visages de Montréal*, du 6 juin au 29 août 1983. Reprise de 13 émissions de *J'habite une ville*.
- Avec bons vents naviguant ou Jacques Cartier, le voyage imaginé*, 1984. Co-réalisation de Jean-Daniel Lafond.
- L'appel du nord*, voyage sur le brise-glace *Pierre-Radisson*. La série *L'appel du nord* a été diffusée dans le cadre de l'émission *Documents*, du 20 avril au 21 septembre 1993, au réseau FM de Radio-Canada.

**B) SCRIPTS CITÉS**

DE LA SÉRIE *AU BORD DE LA RIVIÈRE*, d'OCTOBRE 1955 À FÉVRIER 1956 :

- « Charles d'Orléans, escholier de mélancholie », s. d., 7 f.
- « Clément Marot, poète de cour et de basoche », s. d., 6 f.
- « Cyrano de Bergerac », s. d., 8 f.
- « De Noël au Mardi-Gras », s. d., 12 f.
- « Henry IV, roi de France et de Navarre », 14 mars 1956, 6 f.
- « Jean de La Fontaine », 4 avril 1956, 5 f.
- « Jeanne D'Arc, la fille au dur corsage ! », s. d., 9 f.
- « La complainte de Joinville », s. d., 13 f.
- « Le Roy François », 7 mars 1956, 11 f.
- « Mamselle Noisette », s. d., 4 f.

DE LA SÉRIE *LE CHANT DES HOMMES*, d'AVRIL 1956 À MARS 1958 :

- « L'Angleterre », 23 avril 1956, 4 f.
- « L'Écosse », 13 septembre 1956, 6 f.
- « L'Espagne », s. d., 5 f.
- « La Bulgarie », 10 juillet 1957, 4 f.
- « La Finlande », s. d., 7 f.
- « La Grèce », s. d., 6 f.
- « La Hollande », 9 juillet 1957, 4 f.
- « Le Danube », 5 septembre 1957, 6 f.
- « Le jazz », 4 mars 1957, 5 f.
- « Les Noirs », 21 mai 1956, 6 f.



DE LA SÉRIE *AU PAYS DE NEUFVE-FRANCE*<sup>945</sup>, de NOVEMBRE 1956 À OCTOBRE 1957 :

- « La laine », 30 janvier 1957, le dixième script de la série, 12 f.
- « La pêche aux marsouins », 6 février 1957, le onzième de la série, 22 f.
- « La traverse de nuit », 27 février 1957, le quatorzième de la série, 21 f.  
Également une transcription de l'émission par Maud Loranger.
- « Le lin », 5 décembre 1956, le troisième de la série, 17 f.
- « Le moulin du Ruisseau Michel », 28 novembre 1956, le deuxième de la série, 14 f.
- « Les chantiers », 17 avril 1957, le vingt et unième de la série, 32 f.
- « Les fruits sauvages », 13 mars 1957, le seizième de la série, 21 f.
- « Les moissons », 9 janvier 1957, le septième de la série, 12 f.
- « Le moulin », 15 mai 1957, le dix-huitième de la série, 25 f.
- « Les semailles », 19 décembre 1956, le cinquième de la série, 14 f.

DE LA SÉRIE *CHRONIQUES DE TERRE ET DE MER*, 1RE SÉRIE, DE JANVIER À JUIN 1960 :

- « La mort des frères Collin », s. d., 33 f.

## 5. SCRIPTS TÉLÉVISUELS

### A) ÉMISSIONS

*La lettre, La loge, Le repas frugal*. Sketches inspirés par Vermeer, Renoir et Picasso pour la série *Musée intime*. Une réalisation de Paul Blouin animée par Guy Viau et Françoise Faucher. Interprétation de Denise Provost et Jean Brousseau. On reprendra l'émission dans la série *Télé-archives* de Radio-Canada, le 19 juillet 1971.

---

<sup>945</sup> Les textes de cette série sont écrits à la main.

*L'Anse aux huards*, créé à Radio-Canada le 20 juillet 1958, dans la série *Théâtre d'été*. Réalisation de Paul Blouin. Interprètes : Yves Létourneau, Jean-Pierre Masson, Hélène Loiselle et Albert Millaire. Arrangements musicaux de Stephen Fentok.

*Au coeur de la rose*, créé à Radio-Canada le 30 novembre 1958. Réalisation de Paul Blouin. Interprètes : Monique Miller, François Guillier, Edmond Beauchamp, Marthe Thiéry, Marcel Cabay et Albert Millaire. Arrangements musicaux de Stephen Fentok.

*Vent d'ès*, créé à Radio-Canada le 12 juin 1960 dans la série *En première*. Réalisation de Paul Blouin. Interprètes : Monique Miller, Guy Hoffman, Andrée Lachapelle, Jacques Godin, Benoît Girard, Rose Rey-Duzil, Lucille Cousineau et Colette Courtois.

#### B) SCRIPTS CITÉS

*La lettre*, texte dramatique transcrit par François Cormier dans *Au coeur de la rose et le théâtre de Pierre Perrault*, Drummondville, Les Presses du Collège, 1985, p. 101-106.

*La loge*, texte dramatique transcrit par François Cormier dans *Au coeur de la rose et le théâtre de Pierre Perrault*, Drummondville, Les Presses du Collège, 1985, [128 pages.], p. 107-114.

*Le repas frugal*, texte dramatique transcrit par François Cormier dans *Au coeur de la rose et le théâtre de Pierre Perrault*, Drummondville, Les Presses du Collège, 1985, [128 pages.], p. 115-120. Texte transcrit.

*L'Anse aux huards*, description par Jocelyne Tessier, « La poésie de Pierre Perrault », thèse de maîtrise, présentée à la Faculté des arts de l'Université d'Ottawa, 1976, f. 184-186.

*Au coeur de la rose*, les différentes versions. Le script télévisuel transcrit par François Cormier, *Au coeur de la rose de Pierre Perrault, texte original pour la télévision et versions pour la scène, édition critique*, Drummondville, Collège régional Bourchemin, 1978, 420 pages.

*Vent d'ès*, description par Jocelyne Tessier, « La poésie de Pierre Perrault », thèse de maîtrise, présentée à la Faculté des arts de l'Université d'Ottawa, 1976, f. 187-189.

## 6. SCRIPTS CINÉMATOGRAPHIQUES

### A) DOCUMENTAIRES

*Maîtres-artisans du Canada*, commentaire traduit par Pierre Perrault. Une production de Crawley Films, Ottawa. Films couleur réalisé en 1957.

*La Légende du Corbeau*, commentaire traduit par Pierre Perrault. Une production de Crawley Films, Ottawa. Films couleur réalisé en 1957.

*Au pays de Neufve France*, une série de treize films sous la direction de Pierre Perrault. Réalisation René Bonnières. À la caméra : Allan Grayston, Kenneth Campbell et Michel Thomas-D'Hoste. Une production de Crawley Films, Ottawa. Films couleur réalisé entre 1958 et 1960. Durée : 30 minutes chacun.

*La traverse d'hiver à l'île aux Coudres* (noir et blanc),

*Attiuk*

*Le Jean-Richard*

*Tête-à-la-Baleine*

*L'Anse Tabatière*

*Ka Ke Ki Ku*

*L'Anse-aux-Basques*

*En revenant de Saint-Hilarion*

*Diamants du Canada*

*Les goélettes*

*Rivière du Gouffre*

*La pitoune*

*Toutes Isles*

*L'Oumigmag ou l'objectif documentaire*, réalisation : Pierre Perrault; caméra et réalisation : Martin Leclerc; montage : Camille Laperrière et Claire Boyer. Une production de l'Office national du film du Canada. Film couleur terminé en 1993. Durée : 28 minutes.

*Cornouailles*, réalisation : Pierre Perrault et Martin Leclerc; caméra : Martin Leclerc, Bernard Gosselin et François Vincelette; montage : Camille Laperrière. Une production de l'Office national du film du Canada. Film couleur terminé en 1994. Durée : 52 minutes 30.

### B) SCRIPTS CITÉS

*Attiuk*. J'ai retranscrit le texte.

*Le Jean-Richard*. J'ai retranscrit le texte.

7- **REPRÉSENTATIONS DRAMATIQUES**A) **OEUVRES JOUÉES**

*Les frères Collin*, spectacle présenté à l'École des Beaux-Arts par le Centre d'Essai en 1962.

*J'habite une ville*, poème dramatique créé à l'école des Beaux-Arts en 1962 par le Centre d'Essai. Mise en scène de Natan Karcsmar.

*Au coeur de la rose*, pièce en trois actes. Créée par les Apprentis-Sorciers le 2 février 1963; mise en scène de Jean-Guy Sabourin ; interprétation de Micheline Pelland, André Richard, Serge Turgeon, Yolande Marchessault, Jean-Guy Sabourin, Pierre Guillerier et François Beaulieu. Reprise par le T. P. Q. en tournée du 10 octobre au 12 novembre 1974. Mise en scène de Jean-Guy Sabourin; distribution : Anouk Simard, Jacques Morin, Raymond Bouchard, Janine Sutto, Patrick Peuvion et Daniel Tremblay.

*C'est l'enterrement de Nicodème tout le monde est invité*, pièce en trois actes créée à Monaco par les Apprentis-Sorciers, en septembre 1965.

B) **TEXTES CITÉS**

*Les frères Collin*, le script de la quatrième émission des *Chroniques de Terre et de Mer*, première série, 1960.

*Au coeur de la rose*, les différentes versions. Le script télévisuel transcrit dans le livre de François Cormier, *Au coeur de la rose de Pierre Perrault, texte original pour la télévision et versions pour la scène, édition critique*, Drummondville, Collège régional Bourgchemin, 1978, 420 pages.

*Au coeur de la rose : pièce en trois actes*, Montréal, Beauchemin, 1964. Une deuxième édition a paru aux Éditions Lidec, en 1969, 127 pages. Une troisième édition, à l'Hexagone, en 1988, dans la collection « Typo »; 162 pages.

8. **BIODRAMES**

*Pour la suite du monde*, réalisation : Pierre Perrault et Michel Brault; caméra: Michel Brault; montage : Werner Nold; principaux personnages : Alexis Tremblay, Léopold Tremblay, Grand Louis Harvey et Joachim Harvey. Une production de l'Office national du film du Canada. Film noir et blanc réalisé en 1963. Durée : 1 h 45.

*Le règne du jour*, réalisation: Pierre Perrault; caméra et réalisation : Bernard Gosselin; montage : Yves Leduc; principaux personnages : Marie

Tremblay, Alexis Tremblay, Léopold Tremblay et Marie-Paule Tremblay. Une production de l'Office national du film du Canada. Film noir et blanc réalisé en 1963. Durée : 1 h 58.

*Les Voitures d'eau*, réalisation : Pierre Perrault; caméra et réalisation : Bernard Gosselin; montage : Monique Fortier; principaux personnages : Laurent Tremblay, ses fils Aurèle et Yvan, Eloi Perron. Une production de l'Office national du film du Canada. Film noir et blanc réalisé en 1969. Durée : 1 h 50.

*Le beau plaisir*, réalisation: Pierre Perrault; coréalisation et caméra: Bernard Gosselin et Michel Brault; montage: Monique Fortier; principaux personnages : Alexis Tremblay et Grand Louis Harvey. Une production de l'Office national du film du Canada. Film couleur réalisé en 1969. Durée : 14 minutes.

*Un pays sans bon sens*, réalisation: Pierre Perrault; caméra et réalisation: Bernard Gosselin et Michel Brault; montage: Yves Leduc; principaux personnages : Maurice Chaillot, Didier Dufour, Grand Louis Harvey, André Lepage, Maevenn, le marin breton et René Lévesque. Une production de l'Office national du film du Canada. Film noir et blanc réalisé en 1970. Durée : 1 h 57.

*L'Acadie, l'Acadie !?!*, réalisation : Pierre Perrault et Michel Brault; caméra : Bernard Gosselin et Michel Brault; montage: Monique Fortier; principaux personnages : Irène Doiron, Bernard Gauvin, Michel Blanchard et Blondine Maurice. Une production de l'Office national du film du Canada. Film noir et blanc réalisé en 1971. Durée : 1 h 58.

*Un royaume vous attend*, réalisation : Pierre Perrault; caméra et réalisation: Bernard Gosselin; montage: Suzanne Dussault; personnage principal : Hauris Lalancette. Une production de l'Office national du film du Canada. Film couleur réalisé en 1976. Durée : 1 h 50.

*Le retour à la terre*, réalisation : Pierre Perrault; caméra et réalisation : Bernard Gosselin; montage : Claire Boyer; principaux personnages : Hauris Lalancette, Arthur Côté et les colons anonymes du film *En pays neufs* de Maurice Proulx. Une production de l'Office national du film du Canada. Film couleur et noir et blanc réalisé en 1977. Durée : 57 minutes.

*Le goût de la farine*, réalisation : Pierre Perrault; caméra et réalisation: Bernard Gosselin; montage : Monique Fortier; principaux personnages : Dominique Ashini, Serge-André Crête, Didier Dufour et José Mailhot . Une production de l'Office national du film du Canada. Film couleur réalisé en 1977. Durée : 1 h 48.

*C'était un Québécois en Bretagne, Madame*, réalisation : Pierre Perrault; caméra et réalisation : Bernard Gosselin; montage : Claire Boyer; principaux personnages : Hauris Lalancette, Monique Lalancette,

Glenmor. Une production de l'Office national du film du Canada. Film couleur réalisé en 1977, 58 minutes.

*Gens d'Abitibi*, réalisation: Pierre Perrault; caméra et réalisation: Bernard Gosselin; montage: Claire Boyer; principaux personnages : Hauris Lalancette, Dany Lalancette, Nonomme. Une production de l'Office national du film du Canada. Film couleur réalisé en 1980. Durée : 1 h 47.

*Le pays de la terre sans arbre ou Le Mouchouâni*, réalisation : Pierre Perrault; caméra et réalisation : Bernard Gosselin; montage : Monique Fortier; principaux personnages : Serge-André Crête, Alexis Joveneau, Josée Mailhot, Jérôme Saint-Onge. Une production de l'Office national du film du Canada. Film couleur réalisé en 1980. Durée : 1 h 50.

*La bête lumineuse*, réalisation : Pierre Perrault; caméra et réalisation: Martin Leclerc; montage : Suzanne Allard; principaux personnages : Stéphane-Albert Boulais, Maurice Chaillot, Philippe Cross, Michel Guillot, Louis-Philippe Lécuyer, dit Nicolas, et Bernard L'Heureux. Une production de l'Office national du film du Canada. Film couleur réalisé en 1982. Durée : 2 h 8.

*Les voiles bas et en travers*, réalisation : Pierre Perrault; caméra et réalisation: Martin Leclerc; montage : Monique Fortier; principaux personnages : Denis Balluais, Stéphane-Albert Boulais, Loïc Frémont, Joe Klipfell et Isabelle Pirot. Une production de l'Office national du film du Canada. Film couleur réalisé en 1983, 56 minutes.

*La grande allure*, réalisation : Pierre Perrault; caméra et réalisation : Martin Leclerc; montage: Monique Fortier et Claire Boyer; principaux personnages : Armand Balluais, Denis Balluais, René Convenant, Michel Garneau, Jean Gagné, Achille Hyvatnitcheko, Martin Pinsonnault, dit Martin-Tempête et Michel Serres. Une production de l'Office national du film du Canada. Film couleur réalisé en 1986. Durée : 2 h 26.

#### 9. MANUSCRITS CONSULTÉS

- « Entretiens avec Simone Suchet », chez Pierre Perrault, à Ville Mont-Royal, s. d. Le manuscrit comporte 118 feuillets.
- « Entretiens avec Stéphane-Albert Boulais », chez Pierre Perrault et Yolande Simard, à Ville Mont-Royal, janvier 1991, 12 feuillets.
- « Entretiens avec Stéphane-Albert Boulais », chez Pierre Perrault et Yolande Simard, à Ville Mont-Royal, le lundi 3 août 1992, entre 9 heures et 19 heures, 22 feuillets.
- « Le chemin qui marche », texte de projet de film présenté à l'Office national du film du Canada au mois d'avril 1982, 10 feuillets.

« Lettres à Stéphane-Albert Boulais ». Une cinquantaine de lettres écrites entre octobre 1979 et décembre 1996.

« Saint -Malo », Texte de projet de film présenté à l'Office National du Film du Canada au mois de mai 1982, 5 feuillets.

APPENDICES DE LA THÈSE D'YVES LACROIX :

« La complainte de Joinville », texte de la série *Au bord de la rivière*. [s.d.], f. 21-26.

« De Noël au Mardi-Gras », texte de la série *Au bord de la rivière*, [s.d.], f. 27-30.

« La Bulgarie », texte de la série *Le Chant des hommes*, [22 mai 1956, 28 septembre 1956, 10 juillet 1957], f. 31-35.

« L'histoire ne rapporte pas quel métier », texte de la série *Le Chant des hommes*, [24 mai 1956, 12 juin 1957], f. 36-41.

« Terre-Neuve!!! », texte de la série *Le Chant des hommes*, [29 avril 1957], f. 48-57.

« L'histoire de l'homme », texte de la série *Le Chant des hommes*, [15 avril novembre 1957], f. 58-64.

« La baleine », texte de la série *Le Chant des hommes*, [25 novembre 1957], f. 65-76.

« De par le monde la musique », texte de la série *Le Chant des hommes*, [s. d.], f. 77-85.

« Je veux m'attaquer à l'âme des choses », 1<sup>re</sup> émission de la série *Destination inconnue*, [s. d.], f. 86-89.

« Le livre ouvert », 24<sup>e</sup> émission de la série *Destination inconnue*, [s. d.], f. 90-96.

« L'enfance de vivre », 30<sup>e</sup> émission de la série *Destination inconnue*, [10 avril 1958], f. 97-103.

« A fleur de peau », 58<sup>e</sup> émission de la série *Destination inconnue*, [7 mai 1958], f. 104-108.

« Choisir un ruisseau », 3<sup>e</sup> émission de *La Violette double doublera*, [s.d.], f. 110-114.

- « Que sont devenus les grands voyageurs d'autrefois ? », 17e émission de *Ballades du temps précieux*, [6 mai 1961], p. 115-122.
- « Baie-Saint-Paul », émission de la série *Au pays de Neufve-France*, p.123-139.



## B. Oeuvres critiques sur Pierre Perrault

1. THÈSES
2. OUVRAGES
3. ARTICLES ET CHAPITRES DE LIVRE
4. OUVRAGES DE RÉFÉRENCE
5. AUTRE DOCUMENTATION

### 1. THÈSES

- BÉRUBÉ-TRUDEL, Suzanne, « Analyse sémiotique d'un genre cinématographique : Un pays sans bon sens de Pierre Perrault », thèse de maîtrise, présentée à l'Université de Montréal, 1979, 141 f.
- BOULAIS, Stéphane-Albert, « Le cinéma vécu de l'intérieur, mon expérience avec Pierre Perrault, suivi de Autocritique », thèse de maîtrise, présentée à la Faculté des arts de l'Université d'Ottawa, 1988, v-269 f.
- BOUTHILLIER-LÉVESQUE, Jeannine, « Quand l'idéologie se fait utopie pour la suite du monde : une analyse sociologique de l'œuvre de Pierre Perrault », mémoire de maîtrise, Université de Paris, 1975.
- CHANTOISEAU, Madeleine, « Un poète, une langue, une culture : oeuvres poétiques et cinématographiques de Pierre Perrault », thèse de doctorat, présenté à l'Université de Paris VII, 1982, 313 f.
- DESJARDINS, Denys, mémoire de maîtrise, présenté à la Faculté des arts et des sciences de l'Université de Montréal, 1991, xxxv-112 f.
- LACROIX, Yves, « Poésie de la parole, Pierre Perrault », mémoire de maîtrise, présenté à l'Université de Montréal, 1972, 190 f.; en appendice, 22 textes, 168 f.
- LAROCQUE, Denis, « Structures imaginaires et textuelles dans *Ballades du temps précieux* de Pierre Perrault », thèse de doctorat, présentée à la Faculté des arts de l'Université d'Ottawa, 1983, 400 f.
- LAROUCHE, Michel, « Le sens de la parole dans le cinéma de Pierre Perrault », mémoire de maîtrise, présenté à la Faculté des lettres de l'Université de Montréal, 1975, 106 f.
- TESSIER, Jocelyne, « La poésie de Pierre Perrault », thèse de maîtrise, présentée à la Faculté des arts de l'Université d'Ottawa, 1976, xxiv-252 f.

2. *OUVRAGES*

- BOULAIS, Stéphane-Albert, *Le cinéma vécu de l'intérieur, mon expérience avec Pierre Perrault*, Hull, Les Éditions de Lorraine, 1988, 275 pages.
- BOULAIS, Stéphane-Albert, *Tournage avec Pierre Perrault*, Ottawa, Les éditions du Vermillon, 1986, 26 pages.
- BRÛLÉ, Michel, *Pierre Perrault ou un cinéma national*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1974, 151 pages.
- COLLECTIF, Écritures de Pierre Perrault [Actes du colloque « Gens de paroles » 24-28 mars 1982], Les dossiers de la cinémathèque, La Cinémathèque québécoise et Édilig (France), Montréal, 1983, 80 pages.
- CORMIER, François, *Au coeur de la rose de Pierre Perrault, texte original pour la télévision et versions pour la scène, édition critique*, Drummondville, Collège régional Bourgchemin, 1978, 420 pages.
- CORMIER, François, dans *Au coeur de la rose et le théâtre de Pierre Perrault*, Drummondville, Les Presses du Collège, 1985, 128 pages.
- DAUDELIN, Robert, *Vingt ans de cinéma du Canada français*, Québec, Ministère des Affaires culturelles, 1967, 69 pages.
- LAFOND, Jean-Daniel, *Les traces du rêve*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1988, 266 pages.
- LEVER, Yves, *Cinéma et société québécoise*, Montréal, Éditions du Jour, 1972, p. 21-55.
- LEVER, Yves, *Histoire générale du cinéma au Québec*, Montréal, Boréal, 1988, 551 pages.
- MARSOLAIS, Gilles, *L'Aventure du cinéma direct*, Paris, Éditions Seghers, « Collection Cinéma club », 1974, 500 pages.
- MARSOLAIS, Gilles, *Le cinéma canadien*, Montréal, Les Éditions du jour, 1968, 160 pages.
- PAGEAU, Pierre, LEVER, Yves, *Cinéma canadien et québécois*, Montréal, Collège Ahuntsic, 1977, 134 pages.
- PERRAULT, Pierre et Paul WARREN (dir.), *Cinéaste de la parole, Entretiens avec Paul Warren*, photographies de tournage, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1996, 347 pages.

WEINMANN, Heinz, *Cinéma de l'imaginaire québécois*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1990, 273 pages.

### 3. ARTICLES ET CHAPITRES DE LIVRE

- ANONYME, « Pierre Perrault, poète-dramaturge », *L'Événement*, Québec, vol. 99, no 106, 11 octobre 1963, p. 13; sur *C'est l'enterrement de Nicodème*.
- ANONYME, fiche J. L. C. , *Au coeur de la rose, Vient de paraître*, Montréal, vol. 3, no 5, décembre 1967, p. 42.
- BABY, François , « Pierre Perrault et la civilisation orale traditionnelle », dans *Dialogue, Cinéma canadien et québécois, Canadian and Quebec cinema*, dir. Pierre Véronneau, Michael Dorland et Seth Feldman, Montréal, Cinémathèque québécoise/Mediatexte Publications, 1987, p.123-138.
- BABY, François , « Préface », *Le cinéma vécu de l'intérieur, mon expérience avec Pierre Perrault*, Hull, Les Éditions de Lorraine, 1988, p. ix-xvi.
- BASSET, Mireille, « La parole est à Perrault », *Les cahiers de la cinémathèque*, no 6, printemps 1972, p. 72-76.
- BEAULIEU, Françoise, « *L'Oumigmag*, ce difficile parcours entre le mot et les choses », *Cinémas*, printemps 1995, p.115-131.
- BEAULIEU, Janick, « *L'Acadie, l'Acadie!?!* », *Séquences*, no 69, avril 1972, p. 36-38.
- BONNEVILLE, Léo, « Entretien avec Pierre Perrault », *Séquences*, no 111, janvier 1983, p. 5-51.
- BONNEVILLE, Léo , « *Un pays sans bon sens* », *Séquences*, Montréal, no 64, février 1971, p. 12.
- BONTEMPS, J., Commentaires, « *Le règne du jour de Pierre Perrault* », *Les Cahiers du cinéma* , Paris, vol. 17, no 191, juin 1967, p. 51.
- BOULAIS, Stéphane-Albert, « Le cinéma vécu de l'intérieur », dans *Dialogue, Cinéma canadien et québécois, Canadian and Quebec cinema*, dir. Pierre Véronneau, Michael Dorland et Seth Feldman, Montréal, Cinémathèque québécoise/Mediatexte Publications, 1987, p.161-172.
- BOULAIS, Stéphane-Albert, « Lettre à Pierre Perrault, poète hérétique », *Parallèles et convergences*, revue pédagogique du Collège de l'Outaouais, no 5, décembre 1980, p. 123-129.

- BOUTHILLIER-LÉVESQUE, Jeannine, « Entretien avec Pierre Perrault », *Positif*, no 198, octobre 1977, p. 41-52.
- BOUTHILLIER-LÉVESQUE, Jeannine, « Pierre Perrault : cinéaste du passé ou de l'avenir ? », *Positif*, no 182, juin 1976, p. 25-33.
- BOUVIER, Luc, « Pierre Perrault, *Gélivures* », *Livres et auteurs québécois*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1977, p. 174-178.
- BRÛLÉ, Michel, « L'Acadie, le Québec », *Cinéma-Québec*, vol. I, no 8, mars-avril 1972, p. 14-17.
- BRÛLÉ, Michel, DUMONT, Fernand et PERRAULT, Pierre, « De la notion de pays à la représentation de la nation », table ronde sur *Un pays sans bon sens*, *Cinéma-Québec*, Montréal, vol. 1, no 1, mai 1971, p. 22-27.
- CAMERLAIN, Jacques, « Entretien avec Pierre Perrault », *Séquences*, Montréal, vol. 16, no 64, février 1971, p. 411.
- CAPDENAC, Michel, « Pierre Perrault, poète et cinéaste québécois, un retour aux sources », analyses de *Le règne du jour*, *Les lettres françaises*, Paris, no 1257, 13 novembre 1968, p. 22.
- CAPDENAC, Michel, « La " francophonie " en question et d'heureuses surprises », *Les lettres françaises*, Paris, no 1395, 21 juillet 1971, p. 14; sur *L'Acadie, l'Acadie !?!*.
- CHABOT, Claude, « Entretien avec Pierre Perrault », *24 Images*, no 46, 1989, p. 30-31.
- CHANTOISEAU, Madeleine, « Convergence entre écriture cinématographique et écriture littéraire », paru *Écritures de Pierre Perrault, Actes du colloque « Gens de paroles »*, Paris/Montréal, Édilig/La Cinémathèque québécoise/Musée du cinéma, 1983, p. 36-41.
- CHAREST, Nicole, « Pierre Perrault ou le pays enfin retrouvé », *Perspectives*, 15 mai 1971, p. 8, 10, 12, 14.
- CIMENT, Michel, « *La bête lumineuse* », *Positif*, juillet-août 1983, nos 269-270, p. 60-61.
- CLANFIELD, David, « Le film ethnographique comme métaculture : la contribution de Pierre Perrault », *Copie Zéro*, no 11, p. 67-71.
- CONSEIL QUÉBÉCOIS POUR LA DIFFUSION DU CINÉMA, *Pierre Perrault, Cinéastes du Québec*, vol. V, 2e édition, Montréal, CQDC, 1971, 58 p.

- CORMIER, François et Yves LACROIX, « Oeuvres de Pierre Perrault », *Voix et images*, vol. III, no 3, printemps 1978, p. 371-378.
- DELAHAYE, Michel et Louis MARCORELLES, « L'action parlée: entretien avec Pierre Perrault », *Cahiers du cinéma*, no 165, avril 1965, p. 32-39.
- DELAHAYE, Michel, « Présentation du « Discours sur la parole », *ar Vro*, no 44, novembre 1967, p. 80-82.
- DUBUC, Yvan, « Cinq essais sur le documentaire », paru dans *Lumières*, Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec, vol. 2, no 11, janvier/février 1988, p. 7.
- DUBUC, Yvan et Yves LACROIX, « Pierre Perrault, l'envie de se taire : entrevue », *Voix et images*, vol. III, no 3, printemps 1978, p. 353- 369.
- FARGIER, Jean-Paul, « *Le règne du jour*, fiche no 503 », *Téléciné*, janvier 1969, p. 18-31.
- GALLAYS, François, « Poèmes et chants de la résistance, *En désespoir de cause* de Pierre Perrault, *Plein cap sur la liberté* de Jacques Larue-Langlois », *Livres et auteurs québécois 1971*, Montréal, Éditions Jumonville, 1972, p. 168-169.
- GAUTHIER, Guy, « Une écriture du réel », dans *Écritures de Pierre Perrault, Actes du colloque « Gens de paroles »*, Paris/Montréal, Édilig/La cinémathèque québécoise, 1983, p. 25-33.
- GAUTHIER, Guy, « Entretien avec Pierre Perrault », *Image et Son*, no 318, juin-juillet 1977, p. 108-114.
- GAUTHIER, Guy, « La femme dans le cinéma québécois », *Image et Son*, no 267, janvier 1973, p.12-17.
- GAUTHIER, Guy, « Le Québec d'ouest en est », *La revue du cinéma*, no 318, juin-juillet 1977, p. 101-107.
- GAUTHIER, Guy, « Perrault poète et cinéaste », *Image et Son*, no 256, janvier 1972, p. 9-28.
- GAUTHIER, Guy, « Pierre Perrault », *Image et Son*, no 183, avril 1965, p. 55-60.
- GAUTHIER, Guy, « *Pour la suite du monde* », *Image et Son*, no 223, 1968, p. 145-155.
- GAUTHIER, Guy et Louis MARCORELLES, « Entretien avec Pierre Perrault », *Image et Son*, no 256, janvier 1972, p. 55-74.

- GAY, Paul, « Pierre Perrault », *Notre poésie*, Hurtubise/HMH, 1974, p. 162-164.
- LABERGE, Yves, « La Grande Allure », *Séquences*, no 128, février 1987, p. 55-56
- LABERGE, Yves, « Pour suivre l'itinéraire de Pierre Perrault », *Québec français*, octobre 1986, p. 52-54.
- LACROIX, Yves, « L'oeuvre de Pierre Perrault », *La revue du cinéma*, no 256, janvier 1972, p. 78.
- LACROIX, Yves, « À l'écoute », *Image et Son*, no 256, janvier 1972, p. 29-36.
- LACROIX, Yves, « De *Pour la suite du monde* à *La bête lumineuse* : trois avancées successives sur le terrain de Pierre Perrault », dans *Écritures de Pierre Perrault, Actes du colloque « Gens de paroles »*, Paris/Montréal, Édilig/La cinémathèque québécoise, 1983, p. 17-24.
- LACROIX, Yves, « Le chant des hommes de Pierre Perrault, parole de l'empremier », *Voix et images du pays*, no 8, 1974, p. 39-66.
- LAFOND, Jean-Daniel, « L'ombre d'un doute ou : l'effet-Perrault dans le cinéma direct québécois », dans *Écritures de Pierre Perrault, Actes du colloque « Gens de paroles »*, Paris/Montréal, Édilig/La cinémathèque québécoise, 1983, p. 69-77.
- LAFOND, Jean-Daniel, « Pierre Perrault, étoile de mars », *Image et Son*, no 370, mars 1982, p. 111-135.
- LAROCHE, Maximilien, « Pierre Perrault et la découverte d'un langage », dans *Le cinéma québécois : tendances et prolongements*, Montréal, Éditions Sainte-Marie, 1968, p. 25-47.
- LEVER, Yves, « Feu *La bête lumineuse* », *Relations*, no 487, janvier-février 1983, p.32-34.
- LEVER, Yves, « *L'Acadie, l'Acadie* de Pierre Perrault, une leçon de choses pour les Québécois », *Relations*, vol. 31, no 365, novembre 1971, p. 309.
- LEVER, Yves, « Un pays sans bon sens de Pierre Perrault », *Relations*, vol. 31, no 356, janvier 1971, p. 8.
- LIZÉ, Émile, « *Au coeur de la rose* de Pierre Perrault, Une sonate aux accents de tragédie », *Co-Incidences*, revue des étudiants du département des Lettres françaises de l'Université d'Ottawa, vol. 2, no 2, avril 1972, p. 20-31.

- MARCEL, Jean, « Pierre Perrault, poète », *L'action nationale*, vol. 54, no 8, 1965, p. 815-821.
- MARCORELLES, Louis, « Objectif Québec: notes sur deux films de ce temps », *Image et Son*, no 256, janvier 1972, p.37-42.
- MARIE, Michel, « Le direct et la parole », dans *Écritures de Pierre Perrault, Actes du colloque « Gens de paroles »*, Paris/Montréal, Édilig/La cinémathèque québécoise, 1983, p. 8-14.
- MARIE, Michel, « Singularité de l'oeuvre de Perrault », dans *Dialogue, Cinéma canadien et québécois, Canadian and Quebec cinema*, dir. Pierre Véronneau, Michael Dorland et Seth Feldman, Montréal, Cinémathèque québécoise/Mediatexte Publications, 1987, p.153-160.
- MARSOLAIS, Gilles, « Un cas d'anthropophagie cinématographique : *La Bête lumineuse* de Pierre Perrault », *Vie des arts*, vol. XXVIII, no 111, juin-juillet-août 1983, p. 47, 48 et 72.
- MARTIN, Marcel, « Le Québec sans bon sens », *Écran*, no 57, avril 1977, p. 23-25.
- NOGUEZ, Dominique, « Pierre Perrault, *Les Voitures d'eau* », *Les Cahiers du cinéma*, Paris, vol. 19, no 212, mai 1969, p. 44; suivi d'extraits du film, p. 45-49.
- O'NEIL Huguette, « Pierre Perrault, un cinéaste », *L'actualité*, mai 1971, p. 44-51.
- PAGEAU, Pierre, « Colin Low et Pierre Perrault : Points de convergence », dans *Dialogue, Cinéma canadien et québécois, Canadian and Quebec cinema*, dir. Pierre Véronneau, Michael Dorland et Seth Feldman, Montréal, Cinémathèque québécoise/Mediatexte Publications, 1987, p.139-151.
- PARIZEAU, Alice, « Pierre Perrault, le plus célèbre de nos cinéastes », *Châtelaine*, septembre 1969, p. 26-27 et p. 51-52.
- PATRY, Louise, « Répertoire des longs métrages québécois », dans *Le cinéma québécois*, Montréal, Éditions Sainte-Marie, 1969.
- PERREAULT, Luc, « Complainte d'un cinéaste sur la mort d'Alexis », *La Presse*, Montréal, vol. 83, no 134, 10 juin 1967, p. 35.
- PERREAULT, Luc, « La règle du jeu », *La Presse*, samedi 16 octobre 1982, p. C-16.
- PERREAULT, Luc, « Notre amour du pays a cessé d'être innocent », entretien, *La Presse*, Montréal, vol. 86, no 277, 28 novembre 1970, p. D-9.

- PERREAULT, Luc, « Pierre Perrault : vivre son jeu en jouant sa vie », *La Presse*, Montréal, vol. 87, no 164, 17 juillet 1971, p. D2.
- PERREAULT, Luc, « Trois films pour un pays », *La Presse*, Montréal, vol. 87, no 37, 13 février 1971, p. D-9.
- PICHETTE, Henri, « Préfaces à un film », *La Délirante*, revue de poésie, Paris, no 1, juillet-septembre 1967, p. 9-20.
- PILON, Jean-Claude, « Il suffit d'un marsouin », *Objectif*, no 22, août 1963, p. 25-27.
- PONTAUT, Alain, « Hors du coeur de la rose », *Le Magazine Maclean*, Montréal, vol. 11, no 2, février 1971, p. 42.
- PRÉDAL, René, « Jeune cinéma canadien », *Premier plan*, no 45, octobre 1967, p. 130-134.
- ROBERT, Guy, « *Ballades du temps précieux* de Pierre Perrault, *Livres et auteurs canadiens 1963*, Montréal, Éditions Jumonville, 1964, p. 51.
- ROYER, Jean, « L'accès au pays », *Estuaire*, no 3, février 1977, p. 72-97; repris *Écrivains contemporains, entretiens I: 1976-1979*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1982, p. 36-49.
- ROYER, Jean, « Perrault et Marquez : le temps d'une chasse », *Le Devoir*, samedi 30 octobre 1982, p. 20.
- ROYER, Jean, « Pierre Perrault, poète sur parole », dans *Poètes québécois, entretiens*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, « Collection Typo », 1991, p. 226-230.
- TESSIER, Jocelyne, « Pierre Perrault, l'homme et sa parole », *Voix et images*, vol. III, no 3, avril 1978, p. 379-395.
- THÉRIEN, Gilles, « *La bête lumineuse* ou le gibier imprévu », *Voix et Images*, vol. VIII, no 1, automne 1982, p. 168-169.
- VANOYE, Francis, « Récit de vie/Récit de film : l'exemple de Pierre Perrault », *Cahiers de sémiotique textuelle*, no 4, Paris X, [1985] 1989, p. 157-163.
- VÉRONNEAU, Pierre, « *Les traces du rêve* : effet, rétrospective et géométrie documentaire », *Collection Zéro*, no 30, 1985, p. 157-163.
- VÉRONNEAU, Pierre, « Pierre Perrault », dans *Le dictionnaire du cinéma québécois* de Michel Coulombe et Marcel Jean, Montréal, Boréal, 1988, p. 378-382.



VÉRONNEAU, Pierre, « Préface » au livre *Les traces du rêve* de Jean-Daniel Lafond, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1988, p. 11-19.

WARREN, Paul, « Le refus de la fiction », *Québec français*, no 52, décembre 1983, p. 24-26.

WARREN, Paul, « Pierre Perrault et la conquête de notre espace cinématographique », *Québec français*, mai 1980, p. 43.

WEINMANN, Heinz, « Menaud, fils de Perrault ou de Savard? », *Voix et Images*, vol. III, no 3, printemps 1978, p. 396-407.

#### 4. OUVRAGES DE RÉFÉRENCE

COULOMBE, Michel et Marcel JEAN, *Le dictionnaire du cinéma québécois*, Montréal, Boréal, 1988, 530 pages.

DE GRANDPRÉ, Pierre, *Histoire de la littérature française du Québec*, tome 3, Montréal, Beauchemin, 1969, p. 329-342.

HAMEL, Réginald, John HARE et Paul WYCZINSKI, *Dictionnaire pratique des auteurs québécois*, Montréal, Fides, 1976, p. 555-557.

HOULE, Michel et Alain JULIEN, *Dictionnaire du cinéma québécois*, Montréal, Fides, 1978, p. 237-240.

#### 5. AUTRE DOCUMENTATION

ALCAÏDÉ, Yves, « La lutte avec l'ange, affleurements mythiques dans la poétique de Pierre Perrault. Du marsouin à l'oumigmag », article à paraître en 1997 dans un ouvrage dirigé par le professeur Paul Warren, 13 p.

LEVER, Yves, *Le cinéma de la Révolution tranquille de Panoramique à Valérie*, 1991, manuscrit de 730 feuillets.

LORANGER, Maud, « La traverse de nuit », transcription présentée dans le cadre du cours LE CINÉMA QUÉBÉCOIS 530-922, Collège de l'Outaouais, avril 1993, 20 p.

## C. Ouvrages critiques

- ADORNO, T., « L'Essai comme forme », *Notes sur la littérature*, traduit de l'allemand par Sibylle Muller, Francfort/Main, Suhrkamp Verlag, 1958, 1961, 1965, 1974; Paris, Flammarion, 1984, pour la traduction française, p. 5-29.
- ADORNO, Theodor, *Mahler, une physionomie musicale*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Collection Le sens commun », 1978 [1976], 267 pages.
- AMENGUAL, Barthélemy, *Que viva Eisenstein !*, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 1980, 726 pages.
- ANGENOT, Marc, « La Parole pamphlétaire », *Études littéraires*, vol.11, no 2, août 1978, p. 255-264.
- ARISTOTE, *Poétique*, texte établi et traduit par J. Hardy, Paris, Société d'édition « Les Belles Lettres », (5e éd.), 1969 [1932], 99 pages.
- ARNHEIM, Rudolf, « Film et réalité », *Cinéma : théorie, lectures*, Paris, Klincksieck, 1973, p. 27-45.
- AUMONT, Jacques *et al.*, *Esthétique du film*, Paris, Nathan, 1983, 224 pages.
- AUMONT, Jacques et Michel MARIE, *L'analyse des films*, Paris, Nathan, 1989, 231 pages.
- AUMONT, Jacques, *L'oeil interminable*, Paris, Séguier, 1989, 279 pages.
- AUMONT, Jacques, *Montage Eisenstein*, Paris, Éditions Albatros, 1979, 221 pages.
- BACHELARD, Gaston, *Le nouvel esprit scientifique*, Paris, Quadrige/PUF, 1987 [1934], 183 pages.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1987 [1975], 489 pages.
- BALAZS, Béla, *L'esprit du cinéma*, Paris, Payot, 1977, 298 pages.
- BALAZS, Béla, *Le cinéma*, Paris, Payot, 1979, 294 pages.
- BARTHES, Roland, *Critique et vérité*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, 79 pages.

- BARTHES, Roland « L'ancienne rhétorique », dans *L'aventure sémiologique*, Paris, Éditions du Seuil, 1985, p. 85-165.
- BARTHES, Roland, *Critique et vérité*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, 79 pages.
- BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, « Collection Points », 1970, 278 pages.
- BELLEAU, André, « Relire le jeune Lukács », dans *Y a-t-il un intellectuel dans la salle?*, Montréal, Éditions Primeur, 1984, p. 112-118.
- BELLEAU, André, *Y a-t-il un intellectuel dans la salle?*, Montréal, Primeur, 1984, 206 pages.
- BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, « Collection Tel », 2 t.; t. 1., 1983, 351 pages.; t. 2, 1983, 288 pages.
- BERGEZ, Daniel, *L'explication de texte littéraire*, Paris, Bordas, 1989, 192 pages.
- BLOUIN, Claude R., *Le chemin détourné, Essai sur Kobayashi et le cinéma japonais*, Montréal, Hurtubise HMH, « Collection Brèches », 1982, 288 pages.
- BOILEAU DESPRÉAUX, Nicolas, *Art poétique*, dans *Satires - Épîtres - Art poétique - Le lutrin*, Paris, Librairie Garnier Frères, « Collection Chefs-d'oeuvre de la littérature», 1877, 508 pages.
- BONITZER, Pascal, *Scénographie*, Cahiers du cinéma, 1980, p. 90-91.
- BOUCHARD, Gérard, « Une nation, deux cultures », dans *La construction d'une culture*, Québec, P.U.L., 1993, 445 p.
- BOURNEUF, Roland, *Saint-Denys Garneau et ses lectures européennes*, Québec, Presses de l'Université Laval, « Collection Vie des Lettres canadiennes », 1969, 333 pages.
- BRECHT, Bertolt, *Petit organon pour le théâtre suivi de Additifs au Petit organon*, 3e éd., Paris, L'Arche, 1978 [1963], 117 pages.
- BREMOND, Claude, *Logique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, 350 pages.
- CANTIN, Pierre, *Jacques Ferron, polygraphe*, Montréal, Bellarmin, 1984, 548 pages.
- CHEVRIER, Henri-Paul, *Le langage du cinéma narratif*, Laval, Les 400 coups, 1995, 172 pages.

- CHION, Michel, *Écrire un scénario*, Paris, Cahiers du cinéma/ I.N.A., 1985, 223 p..
- CHION, Michel, *La toile trouée*, Paris, Cahiers du cinéma, 1988, 191 pages.
- CHION, Michel, *Le son au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile, « Collection Cahiers du Cinéma-Essais », 1985, 220 pages.
- CHION, Michel, « Les Chiens de faïence », *Protée*, vol. 13, no 2, Chicoutimi, été 1985, p. 7-11.
- CLAPIN, Sylva, *Dictionnaire canadien-français*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1974, 389 pages.
- COLLECTIF, *Guide de présentation de thèse*, Département des lettres françaises, Université d'Ottawa, s. d., 13 f.
- COLLECTIF, *L'analyse structurale du récit*, Paris, Éditions du Seuil, « Collection Points », 1981, 181 pages.
- COLLECTIF, *Le scénario de film*, dans *Études littéraires*, Université Laval, automne 1993, 132 pages.
- COLLECTIF, *Problèmes et méthodes de la biographie*, Actes du Colloque, Paris, Centre national des lettres, 1985, 271 pages.
- COLLECTIF, *Tel Quel, Théorie d'ensemble*, Paris, Éditions du Seuil, « Collection Points », 1968, 307 pages.
- COLLECTIF, *Théorie de la littérature*, Paris, Éditions du Seuil, « Collection Tel Quel », 1965, 317 pages.
- CORMIER, François, *À propos de Nelligan 1*, Drummondville, Les Presses du Collège, 1985, 53 p.
- DÄLLENBACH, Lucien, « Intertexte et autotexte », *Poétique : revue de théorie et d'analyse littéraires*, no 27, 1976, p. 282-296.
- DELEUZE, Gilles, *L'image-mouvement, cinéma 1*, Paris, Les éditions de minuit, « Collection Critique », 1983, 298 pages.
- DELEUZE, Gilles, *L'image-temps, cinéma 2*, Paris, Les éditions de minuit, « Collection Critique », 1985, 379 pages.
- DESCARGUES, Pierre, *Vermeer*, Lausanne, Skira, 1966, 148 pages.
- DONDORE, Dorothy Anne et James Edwin MILLER, « Biography », dans *Encyclopaedia Britannica*, Chicago, 1960, p. 593-598.

- DOUBROVSKY, Serge, *Autobiographiques de Corneille à Sartre*, Paris, Presses universitaires de France, « Collection Perspectives critiques », 1988, 168 pages.
- DUBUC, Yvan, « Cinq essais sur le documentaire », *Lumières*, [Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec], vol. 2, no 11, janvier/février 1988, p. 7.
- DUBUC, Yvan, « Cinq essais sur le documentaire », mémoire de maîtrise, présenté à l'Université du Québec à Montréal, 1987, v-104 f.
- DUCROT, Oswald et Tzvetan TODOROV, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 378.
- DUCROT, Oswald, *Le dire et le dit*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Collection Propositions », 1984, 239 pages.
- DUMARSAIS, *Le traité des tropes*, Genève, Le nouveau commerce, 1977, 322 pages.
- DUMARSAIS-FONTANIER, *Les Tropes*, tome 1, Introduction de Gérard Genette, Genève, Slatkine Reprints, 1967, 360 pages.
- DUMARSAIS-FONTANIER, *Les Tropes*, tome 2, Introduction de Gérard Genette, Genève, Slatkine Reprints, 1967, 443 pages.
- DUMONT, Fernand, *La Vigile du Québec, octobre 1970 : l'impasse?*, Montréal, H.M.H., 1971, 234 pages.
- DUPRIEZ, Bernard, *Gradus, Les procédés littéraires*, Paris, Union générale d'éditions, « Collection 10/18 », 1980, 543 pages.
- EISENSTEIN, S.M., *Au-delà des étoiles*, Paris, U.G.E., 1974, 311 pages.
- EISENSTEIN, S.M., *Ma conception du cinéma*, Paris, Éditions Buchet/Chastel, 1971, 237 pages.
- FERNANDEZ, Dominique, *Eisenstein*, Paris, Ramzay, 1987 [1975], 272 pages.
- FERRON, Jacques, *Le contentieux de l'Acadie*, Montréal, VLB, 1991, 271 pages.
- FIELD, Syd, *Scénario*, Montréal, Les Éditions Merlin, 1990, 281 pages.
- FLACELIÈRE, Robert et Émile CHAMBRY, « Notice », dans *Plutarque, Vies [Tome XII, Démosthène—Cicéron]*, Paris, Société d'Édition « Les belles lettres », 1976, p. 51-65.

- FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, 400 pages.
- FOZZA, J.-C. et al., *Petite Fabrique de l'image*, Paris, Magnard, 1989, 253 pages.
- FROMILHAGUE, Catherine et Anne SANCIER, *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Bordas, 1991, 262 pages.
- FULCHIGNONI, Enrico, *La civilisation de l'image*, Paris, Payot, 1975, 311 pages.
- GABAY, Michèle (dir.), *Guide d'expression orale*, Paris, Larousse, « Collection Références Larousse », 1991, 401 pages.
- GARDIES, André et Jean BESSALEL, *200 mots-clés de la théorie du cinéma*, Paris, Cerf, 1992, 225 pages.
- GAUDREAU, André, *Du littéraire au filmique*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1988, 203 pages.
- GAUDREAU, André et François JOST, *Le récit cinématographique*, Paris, Nathan, 1990, 159 pages.
- GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Éditions du Seuil, 1991, 153 pages.
- GENETTE, Gérard, *Figures I*, Paris, Éditions du Seuil, « Collection Points », 1966, 267 pages.
- GENETTE, Gérard, *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, « Collection Points », 297 pages.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, « Collection Poétique », 286 pages.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, 474 pages.
- GENETTE, Gérard et al., *Théorie des genres*, Paris, Éditions du Seuil, « Collection Points » 1986, 209 pages.
- GREIMAS, A.-J., *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, « Collection Langue et langage », 1976 [1966], 262 pages.
- GREVISSE, Maurice, *Le bon usage, grammaire française avec des remarques sur la langue française d'aujourd'hui*, Gembloux, Éditions J. Duculot, S.A., 1975, 1322 pages.

- GUSDORF, Georges, « De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 75<sup>e</sup> année, no 6, Paris, Librairie Armand Colin, 1975, p. 957-1002.
- GUSDORF, Georges, *La Parole*, Paris, PUF, 1977 [1952], 126 pages.
- HARVEY, s. j., Julien , « Les sources de la Révolution tranquille », dans *La Révolution tranquille*, Actes du colloque, dir. Michel-Rémi Lafond, Hull, Éditions de Lorraine, 1992, p. 81-90.
- HUBERT, Marie-Claude, *Le théâtre*, Paris, Armand Colin, 1988, 187 pages.
- ISHAGHPOUR, Youssef, *D'une image à l'autre*, Paris, Denoël/Gonthier, 1982, 309 pages.
- ISSACHAROFF, Michael, *Le spectacle du discours*, Paris, Librairie José Corti, 1985, 176 pages.
- JENN, Pierre, *Techniques du scénario*, Paris, Femis, 1991, 199 pages.
- KENDALL, Paul Murry, *The Art of Biography*, New York, Knopf, 1957, XI - 289 pages.
- KRISTEVA, Julia , « La littérature », dans *Le langage, cet inconnu*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 284-291.
- KRISTEVA, Julia , *Σημειωτική, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, « Collection Tel Quel », 1969, 381 pages.
- KUNSTMANN, Pierre, cours sur *Yvain, le chevalier au lion* donné à l'Université d'Ottawa à l'hiver 1991.
- LAFORTE, Conrad, *Poétiques de la chanson traditionnelle française*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, « Collection Les archives de folklore », 1976, 162 pages.
- LAMOUREUX, Jean-Luc, « Le cinéma direct: cinéma subjectif ou objectif », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1978, 149 f.
- LÉGER, Raymond-Marie , « Nadja », *Le Quartier Latin*, vol. 31, no 2, 8 octobre 1948, p. 3.
- LEIRIS, Michel , « Note », dans *Baudelaire*, Paris, Gallimard, 1963 [1947], p. 9-15.
- LEJEUNE, Philippe, *Je est un autre*, Paris, Éditions du Seuil, « Collection Poétique », 1980, 335 pages.

- LEJEUNE, Philippe, « Le pacte autobiographique », *Poétique : revue de théorie et d'analyse littéraires*, no 14, Paris, Éditions du Seuil, 1973, p. 137-162.
- LEJEUNE, Philippe, *Moi aussi*, Paris, Éditions du Seuil, « Collection Poétique », 1986, 349 pages.
- LEVER, Yves, *L'analyse filmique*, Montréal, Boréal, 1992, 166 pages.
- LOGAN, Marie-Rose, « L'intertextualité au carrefour de la philologie et de la poésie », *Littérature*, no 41, février 1981, p. 47-49.
- LOTTMAN, Herbert R., *Albert Camus*, Paris, Éditions du Seuil, « Collection Points », 1978, 694 pages.
- LOUIS, René, *Le roman de la rose*, Paris, Éditions Honoré Champion, 1974, 155 p.
- LUKÁCS, Georges, *L'Âme et les formes*, Paris, Gallimard, 1974, 355 pages.
- LUKÁCS, Georges, « Nature et forme de l'essai », *Études littéraires*, Québec, avril 1972, p. 93.
- MADELÉNAT, Daniel, « Biographie » dans *Encyclopaedia Universalis*, p. 640-641.
- MADELÉNAT, Daniel, *La biographie*, Paris, PUF, 1984, 222 pages.
- MAILLOT, Pierre, *L'Écriture cinématographique*, Paris, Méridiens/Klincksiek, 1989, 258 pages.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Dunaud, 3<sup>e</sup> éd., 1993, 203 pages.
- MARCEL, Jean, « Projet de définition pour le *Dictionnaire international des termes littéraires* », notes du cours ESSAI FRANÇAIS, donné par Sylvain Simard, Université d'Ottawa, automne 1985.
- MARTIN, Marcel, *Le langage cinématographique*, Paris, Les Éditeurs français réunis, 1977, 301 pages.
- MAUROIS, André, *Aspects de la biographie*, Paris, Au Sans Pareil, 1928, 178 pages.
- MAY, Georges, *L'autobiographie*, Paris, PUF, 1979, 229 pages.
- MÉNAGER, Daniel (dir.), *Récits de vie, Modèles et écarts*, Paris, *Cahiers de Sémiotique Textuelle*, no 4, Université de Paris X, 1985, 177 pages.



- MESCHONNIC, Henri, *Pour la poétique*, Paris, Gallimard, 1970, 179 pages.
- METZ, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Éditions Klincksieck, 1968-1972, 2 t. : t. I, 1968, 246 pages; t. II, 1972, 223 pages.
- METZ, Christian, *Langage et cinéma*, Paris, Éditions Albatros, 1977, 238 pages.
- METZ, Christian, *Le signifiant imaginaire*, Paris, UGE, 1977, 373 pages.
- MITRY, Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma I*, Paris, Éditions universitaires, 1963, 426 pages.
- MITRY, Jean, « Le Rythme » dans *La sémiologie en question*, Paris, Cerf, 1987, p. 215 à 230.
- MITTERAND, Henri, *Le discours du roman*, Paris, PUF, 1980, 266 pages.
- MOISAN, Clément, *Qu'est-ce que l'histoire littéraire ?*, Paris, PUF, 1987, 265 pages.
- MONIÈRE, Denis, « Les Fondements idéologiques de la production intellectuelle québécoise (1867-1945) », dans *L'essai et la prose d'idées au Québec*, [sous la direction de Paul Wyczynski, François Gallays et Sylvain Simard], Montréal, Fides, 1985, 921 p., p. 29-41.
- MONNET, Claude, « André Maurois et l'apprentissage de la biographie : les biographies anglaises (1923-1930) », thèse de doctorat, présentée à la Faculté des arts de l'Université d'Ottawa, 1978, 289 f.
- NIETZSCHE, Friedrich, « Rhétorique et langage », *Poétique*, revue de théorie et d'analyse littéraire, no 5, « Rhétorique et philosophie », 1971, p. 112-113.
- OLÉRON, PIERRE, *L'Argumentation*, Paris, PUF, « Collection Que sais-je ?, no 2087 », 1983, 128 pages.
- OUELLETTE, Fernand, *Edgard Varèse*, Paris/Montréal, Seghers/HMH, 1966, 285 pages.
- PARIS, Jean, *Dictionnaire des personnages*, Paris, Robert Laffont, [1960], 1984, 1060 p.
- PÉCHOQUIN, Daniel, *Thésaurus, des mots aux idées des idées aux mots*, Paris, Larousse, 1991, 1146 pages.
- PENEFF, Jean, *La méthode biographique*, Paris, Armand Colin, 1990, 144 pages.

- PERCHERON, Daniel, « Ponctuations » dans *Lectures du film*, Paris, Éditions Albatros, 1977, p. 187-191.
- PERELMAN, Chaïm et Lucie OLBRECHTS-TYTECA, *Traité de l'argumentation, La nouvelle rhétorique*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1983 [1970], 734 pages.
- PICOCHÉ, J., *Structures sémantiques du lexique français*, Paris, Nathan, « Collection Nathan-Université », 1986, 144 pages.
- PINEAU, Gaston et Jean-Louis LE GRAND, *Les histoires de vie*, Paris, Presses universitaires de France, « Collection Que sais-je ? », 1993, 126 pages.
- PINGAUD, Bernard, « Jean-Paul Sartre », dans *Les écrivains célèbres*, Paris, Mazenod, 1965, p. 104-105.
- PLUTARQUE, *Vies* [Tome XII, *Démosthène—Cicéron*], traduit par Robert Flacelière et Émile Chambry, Paris, Société d'Édition « Les belles lettres », 1976, 163 pages.
- PRÉFONTAINE, Jean, « Pour l'intellectualisme », *Le Quartier Latin*, vol. 31, no 33, 25 février 1949, p. 4.
- RAYNAULD, Isabelle, « Le point de vue dans le scénario », *Protée*, hiver-printemps 1988, p. 156-159.
- RAYNAULD, Isabelle, « Le scénario de film comme texte », *Les cahiers du scénario*, no 4-5, Hiver 1988-1989, Université libre de Bruxelles, p. 165-169.
- REBOUL, Olivier, « La Figure et l'argument », dans *De la métaphysique à la rhétorique*, édité par Michel Meyer, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1986, p. 175-187.
- REBOUL, Olivier, *La Rhétorique*, Paris, PUF, « Collection Que sais-je ? », 1990 [1984], 127 pages.
- RIFFATERRE, Michael, « Intertextualité surréaliste », dans *Mélusine I*, Lausanne, Éditions l'Âge d'homme, 1980, p. 27-36.
- RIFFATERRE, Michael, *La production du texte*, Paris, Éditions du Seuil, « Collection Poétique », 1979, 287 pages.
- RIFFATERRE, Michael, « Sémiotique intertextuelle : l'interprétant », *Revue d'esthétique*, nos 1-2, 1979, p. 128-150.
- RIGOLOTT, François, « La " conjointure " du " Pantagruel " : Rabelais et la tradition médiévale », *Littérature*, no 41, février 1981, p. 93-103.

- ROTH, Jean-Marie, *Comment écrire son film*, Paris, Top Éditions, 1992, 168 pages.
- ROY, Jean-Louis, « L'essai au Québec (1945-1975) », dans *L'Essai et la prose d'idées au Québec*, tome VI, sous la direction de Paul Wyczynski, François Gallays et Sylvain Simard, Montréal, Fides, « Archives des lettres canadiennes », 1985, p. 43-71.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Bordas, 1991, 168 pages.
- SARTRE, J.-P., *Baudelaire*, Paris, Gallimard, « Collection Idées », 1963 [1947], 285 pages.
- SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, « Collection Idées », 1969 [1948], 374 pages.
- SCHERER, Jacques, *La dramaturgie classique en France*, Paris, Librairie Nizet, 1950, 488 pages.
- SERRES, MICHEL, *Le passage du nord-ouest*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, 197 pages.
- SERRES, Michel, *Le tiers-instruit*, Paris, François Bourin, 1991, 249 pages.
- SHELSTON, Alan, *Biography*, London, Methuen & Co Ltd, 1977, 82 pages.
- SORLIN, Pierre, *Sociologie du cinéma*, Paris, Aubier, 1977, 319 pages.
- SOURIAU, Étienne, *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion, 1950, 283 pages.
- SOURIAU, Étienne, *Les grands problèmes de l'esthétique théâtrale*, Paris, Centre de Documentation universitaire, 1965, 101 pages.
- STAROBINSKI, Jean, *Les mots sous les mots*, Paris, Gallimard, « Collection Le Chemin », 1978 [1971], 161 pages.
- STAROBINSKI, Jean, « Peut-on définir l'essai », dans *Cahiers pour un temps*, Centre Georges Pompidou, 1985, p. 185.].
- SWAIN, Dwight, *Film Script Writing*, New York, Hastings House Publishers, 1976, 374 pages.
- THÉRIAULT, Serge A. et René JUÉRY, *Approches structurales des textes*, Hull, Éditions Asticou, « Collection Centre d'études universitaires dans l'Ouest québécois », 1980, 240 pages.

- THOMAS, Adolphe V. (dir.), *Dictionnaire des difficultés de la langue française*, Paris, Larousse, « Collection Références Larousse », 1971, 435 pages.
- TODOROV, Tzvetan, « Comment lire? », dans *Poétique de la prose*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, p. 241-253.
- TODOROV, Tzvetan, *La notion de littérature et autres essais*, Paris, Éditions du Seuil, « Collection Points », 1987, 187 pages.
- TODOROV, Tzvetan, *Poétique de la prose*, Paris, Éditions du Seuil, « Collection Poétique », 1971, 255 pages.
- TOROK, JEAN-PAUL, *Le scénario*, Paris, Henri Veyrier, 1988, 202 pages.
- TRUFFAUT, François, *Hitchcock/Truffaut*, Paris, Ramsay, 1983, 311 pages.
- TYNIANOV, J., « De l'évolution littéraire », dans *Théorie de la littérature: textes des formalistes russes*, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, Paris, Éditions du Seuil, 1965, p. 120-138.
- UBERSFELD, Anne, *L'école du spectateur, lire le théâtre 2*, Paris, Les Éditions sociales, 1981, 352 pages.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Les Éditions sociales, 1993 [1977], 302 pages.
- VADEBONCOEUR, Pierre, *La ligne du risque*, Montréal, HMH, 1977, 286 pages.
- VALE, Eugene, *The technique of Screenplaywriting*, New York, Grosset et Dunlap, 1980 [1944], 420 pages.
- VANOYE, Francis, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Paris, Nathan, 1991, 255 pages.
- VIGNEAULT, Robert, « Étude d'un essai. Suggestions méthodologiques », Ottawa, cours FRA 6754 ESSAI FRANÇAIS, Université d'Ottawa, automne 1988, 2 f.
- VIGNEAULT, Robert, *L'écriture de l'essai*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1994, 333 pages.
- VIGNEAULT, Robert, « L'Essai québécois. Préalables théoriques », Ottawa, cours FRA 6754 ESSAI FRANÇAIS, Université d'Ottawa, 1988, 31 f.
- VIGNEAULT, Robert, « Lukács et Bachelard, essayistes, à la lumière de la théorie de Lukács sur l'essai », Ottawa, cours FRA 6754 ESSAI FRANÇAIS, automne 1988, 7 f.

- VISWANATHAN, Jacqueline, « Action. Les passages narrativo-descriptifs du scénario », *Cinémas*, vol. 2, no 1, automne 1991, 7-26.
- WARREN, PAUL, *Le secret du star system américain, Une stratégie du regard*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1989, 205 pages.
- WELLEK, René et Austin WARREN, *La théorie littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, 399 pages.
- YAGUELLO, Marina, *Alice au pays du langage*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, 218 p.
- ZUMTHOR, Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, « Collection Poétique », 1972, 518 pages.
- ZUMTHOR, Paul, « Intertextualité et mouvance », *Littérature*, no 41, février 1981, p. 8-16.
- ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Éditions du Seuil, « Collection Poétique », 1983, 313 pages.
- ZUMTHOR, Paul, *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, Paris, Presses universitaires de France, « Collection Collège de France, essais et conférences », 1984, 117 pages.
- ZUMTHOR, Paul, *Langue, texte, énigme*, Paris, Éditions du Seuil, « Collection Poétique », 1975, 269 pages.

## D. Oeuvres diverses

- ANONYME, *La Chanson de Roland*, publ. d'après le manuscrit d'Oxford et trad. par J. Bédier, Paris, Édition d'art H. Piazza, 1960, 357 pages.
- ARCAND, Denys, *Jésus de Montréal*, Montréal, Boréal, 1989, 188 pages.
- ARCAND, Denys, *Jésus de Montréal*, Québec, 1989. [FILM]
- ARCAND, Denys, *Le confort et l'indifférence*, Québec, 1980. [FILM]
- BORDUAS, P. E., « Refus global », dans *Textes*, Montréal, Éditions Parti pris, 1974 [1948], p. 7-20.
- CARTIER, Jacques, *Voyages au Canada*, Paris, François Maspéro, 1981, [275 pages.], p. 122. Le texte du XVI<sup>e</sup> siècle a été adapté par Ch.-A. Julien, R. Herval et Th. Beauchesne.
- CHRÉTIEN DE TROYES, *Yvain ou le chevalier au lion*, Paris, Flammarion, « Collection Garnier-Flammarion, texte intégral, no 569 », 1990, 413 pages.
- COLOMB, Christophe, *La découverte de l'Amérique*, Paris, François Maspéro, « Collection La découverte », 1981, 236 pages.
- CURIE, Ève, *Madame Curie*, Paris, Gallimard, 1938, 311 pages.
- DE LORRIS, Guillaume et Jean DE MEUNG, *Le Roman de la Rose*, Paris, Gallimard, [1949]1984, 411 pages.
- DELACROIX, René et Gratien GÉLINAS, *Tit-Coq*, Québec, 1952. [FILM]
- DESBIENS, Patrice, *Dans l'après-midi cardiaque*, Sudbury, Prise de parole, « Collection Poésie », 1985, 77 pages.
- DESROCHERS, Alfred, *À l'ombre de l'Orford*, Montréal, Fides, « Collection du Nénuphar », 1948, 116 pages.
- DREYER, Carl, *La passion de Jeanne d'Arc*, France, 1928. [FILM]
- DURAS, Marguerite, *Hiroshima mon amour*, Paris, Gallimard, 1960, 141 pages.
- EISENSTEIN, S., *Le Cuirassé Potemkine*, URSS, 1925. [FILM]

- ENRICO, Robert, *Au coeur de la vie* [« La rivière du hibou »], France, 1962. [FILM]
- FERRON, Jacques, *Le Saint-Élias*, Montréal, Éditions du jour, « Collection Les romanciers du jour », 1972, 186 pages.
- FRÉCHETTE, Louis, *Originaux et détraqués [douze types québécois]*, Montréal, Beauchemin, 1943 [1892], 350 pages.
- GARCIA LORCA, Federico, *La maison de Bernarda Alba* suivi de *Noces de sang*, Paris, Gallimard, « Collection Folio », 1957, 253 pages.
- GIDE, André, *L'immoraliste*, Paris, Mercure de France, « Le livre de poche », [1902] 1966, 180 pages.
- GIDE, André, *La porte étroite*, Paris, Mercure de France, « Le livre de poche », [1909] 1964, 182 pages.
- GIDE, André, *Les nourritures terrestres*, Paris, Gallimard, « Collection Folio », [1917-1938] 1977, 249 pages.
- GLADU, André, *La conquête du grand écran*, Québec, 1996. [FILM]
- GROULX, Gilles, *Les raquetteurs*, Québec, 1958. [FILM]
- HELIAS, Pierre-Jakez, *Images de Bretagne*, Châteaulin, Éditions Jos Le Doare, 1979, 94 pages.
- KLIPFELL, Joe, *Prévoir le temps par les dictons marins*, Paris, Arthaud, 1980, 246 pages.
- KOBAYASHI, Masaki, *Harakiri*, Japon, 1963. [FILM]
- LABRECQUE, Jean-Claude et Jean-Pierre MASSE, *La Nuit de la poésie 80*, Québec, ONF, 1980. [FILM]
- LACROIX, Yves, *Adrien de peine et misère*, Montréal, Leméac, 1984, 417 pages.
- LAFOND, Jean-Daniel, *Les traces du rêve*, Québec, ONF, 1986. [FILM]
- LOUIS-GARNIER, *Du cométique à l'avion, Les Pères Eudistes sur la Côte Nord (1903-1946)*, Québec, P. Larose enr., p. 85-98.
- MAUROIS, André, *Ariel ou la vie de Shelley*, Lausanne, Éditions Rencontre, 1971 [1923], 324 pages.
- MICHAUD, Jacques, *La première Amérique*, Ottawa, Les Éditions du Vermillon, « Collection Parole vivante, no 15 », 1989, 119 pages.

- MICHAUD, Jacques, *La terre qui ne commence pas*, Hull, Éditions Asticou, « Collection Poètes de l'Outaouais, no 12 », 1981, 80 pages.
- MICHAUD, Jacques, *Marie-Clarisse*, Hull, Éditions Vents d'Ouest, 1993, 162 pages.
- MICHAUD, Jacques, *Tous bords, tous côtés*, Les Éditions du Vermillon, « Collection Parole vivante », 1985, 70 pages.
- MIRON, Gaston, *L'Homme rapaillé*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1970, 171 pages.
- PAGNOL, Marcel, *Fanny*, Paris, Fasquelle, [1946] 1965, 251 pages
- PÉGUY, Charles, « Présentation de la Beauce à Notre-Dame de Chartres », dans *Anthologie de la poésie française, Le XX<sup>e</sup> Siècle*, tome 1, sous la direction de Robert Kanters et Maurice Nadeau, Lausanne, Éditions Rencontre, 1967, p. 96-110.
- PICHETTE, Henri, *Les Épiphanies*, Paris, Gallimard, « Collection Poésie », 1969, 159 pages
- RESNAIS, Alain, *Hiroshima mon amour*, France, 1959. [FILM]
- RESNAIS, Alain, *L'année dernière à Marienbad*, France, 1961. [FILM]
- ROSTAND, Edmond, *Cyrano de Bergerac*, Paris, Fasquelle, 1965 [1930], 245 pages.
- ROUSSEAU, Jacques, Toundra, Extrait de « Liaison », Montréal, 1950, p. 31-35.
- SAINT-EXUPÉRY, Antoine de, *Citadelle*, Paris, Gallimard, 1948, 540 pages.
- SAINT-EXUPÉRY, Antoine de, *Terre des hommes*, Paris, Gallimard, « Collection Folio » [1939] 1979, 187 pages.
- SAINT-EXUPÉRY, Antoine de, *Vol de nuit*, Paris, Gallimard, « Collection Folio » [1931] 1977, 188 pages.
- SAVARD, Félix-Antoine, *L'Abatis*, Montréal, Fides, 1943, 209 pages.
- WELLES, Orson, *Citizen Kane*, USA, 1941. [FILM]



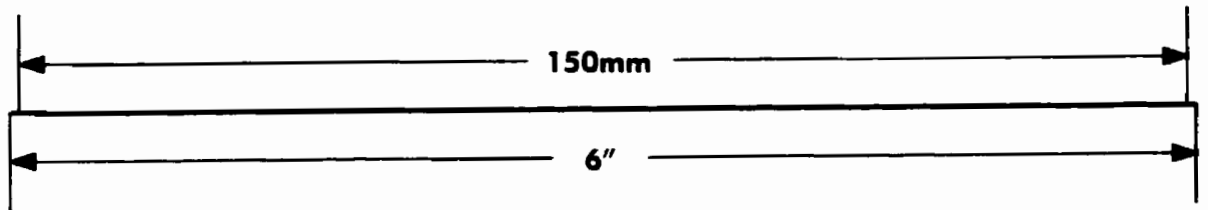
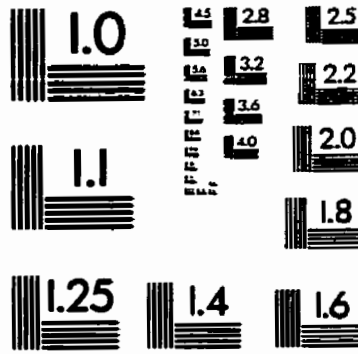
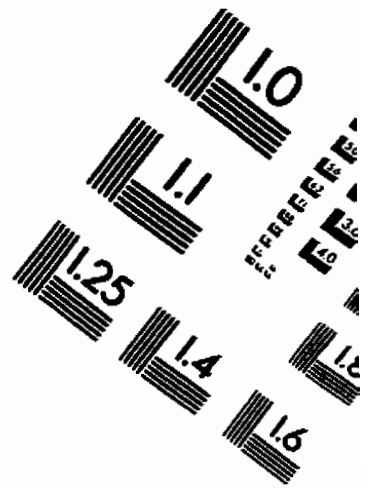
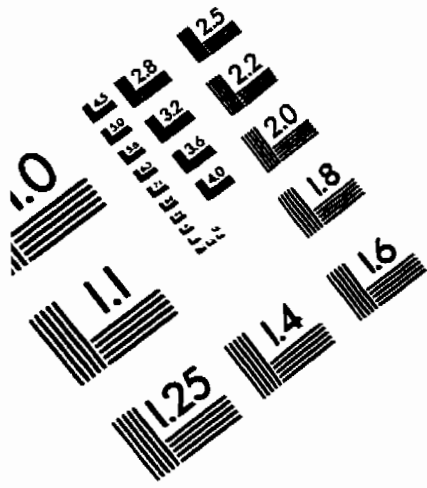
## TABLE DES MATIÈRES

<b>INTRODUCTION .....</b>	<b>3</b>
<b>PREMIÈRE PARTIE : GENÈSE .....</b>	<b>25</b>
Chapitre 1 : Le jeu .....	26
Chapitre 2 : L'école .....	37
Chapitre 3 : L'amour .....	46
Chapitre 4 : Les intellectuels .....	52
Chapitre 5 : Le droit .....	68
Chapitre 6 : Les poètes .....	73
Chapitre 7 : Le sacré et le profane .....	85
Chapitre 8 : Les personnages .....	92
Chapitre 9 : La vie .....	100
<b>DEUXIÈME PARTIE : LA DÉCOUVERTE DE LA PAROLE .....</b>	<b>111</b>
Chapitre 1 : La mouvance .....	112
Chapitre 2 : La voix .....	128
Chapitre 3 : Le livre .....	140
Chapitre 4 : La parole .....	148
Chapitre 5 : Le récit .....	158
Chapitre 6 : La traverse .....	163
Chapitre 7 : Le nord .....	175
Chapitre 8 : Au coeur de la rose .....	184
Chapitre 9 : La rose .....	197
Chapitre 10 : Le navire animal .....	203
Chapitre 11 : Le portulan .....	220
Chapitre 12 : La mort des frères Collin .....	232
<b>TROISIÈME PARTIE : UNE NOUVELLE DRAMATURGIE .....</b>	<b>249</b>
Chapitre 1 : Le biodrame .....	250
Chapitre 2 : Le monde perraldien .....	266
Chapitre 3 : Le texte fondateur .....	282

I. Le paradigme dramatique du <i>Discours</i> .....	283
La parole vernaculaire .....	283
La parole fabulatrice et fondatrice .....	285
La parole vécue .....	290
II. La langue du <i>Discours</i> .....	291
Chapitre 4 : Biodrames .....	300
Chapitre 5 : L'éloge de l'échec .....	318
Chapitre 6 : Le goût de la farine .....	330
Chapitre 7 : Le mur du jeudi .....	340
Chapitre 8 : L'inconnu du connu .....	350
Chapitre 9 : Duel .....	372
<b>CONCLUSION GÉNÉRALE : LA RÉVOLUTION PERRALDIENNE.....</b>	<b>383</b>
Le signifiant perraldien .....	385
La ligne du risque .....	391
Autoportrait spéculaire .....	397
Conclusion .....	400
<b>ANNEXE : DISCOURS SUR LA PAROLE .....</b>	<b>404</b>
1. Les cinq versions du texte .....	405
2. « Culture vivante » et « Ar Vro » .....	406
<i>Discours sur la parole</i> .....	408
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>427</b>
A. Oeuvres de Pierre Perrault .....	428
I. Ouvrages publiés .....	428
a) Livres .....	428
b) Articles et chapitres de livres .....	430
2. Textes des <i>Cahiers d'Arlequin</i> .....	434
3. Articles du <i>Quartier Latin</i> .....	434
4. Textes radiophoniques .....	436
a) Séries d'émissions .....	436
b) Scripts cités .....	438

5. Scripts télévisuels.....	439
a) Émissions .....	439
b) Scripts cités .....	440
6. Scripts cinématographiques .....	441
a) Documentaires .....	441
b) Scripts cités .....	441
7. Représentations dramatiques.....	442
a) Oeuvres jouées .....	442
b) Textes cités .....	442
8. Biodrames .....	442
9. Manuscrits consultés .....	444
<b>B. Oeuvres critiques sur Pierre Perrault .....</b>	<b>447</b>
1. Thèses.....	447
2. Ouvrages .....	448
3. Articles et chapitres de livre.....	449
4. Ouvrages de référence .....	455
5. Autre documentation .....	455
<b>C. Ouvrages critiques .....</b>	<b>456</b>
<b>D. Oeuvres diverses .....</b>	<b>468</b>

IMAGE EVALUATION  
TEST TARGET (QA-3)



**APPLIED IMAGE . Inc**  
1653 East Main Street  
Rochester, NY 14609 USA  
Phone: 716/482-0300  
Fax: 716/288-5989

© 1993, Applied Image, Inc., All Rights Reserved

