



Université de Montréal

LA COLLABORATION CHEZ PIERRE PERRAULT :  
ÉTUDE COMPARATIVE DE *POUR LA SUITE DU MONDE* ET *LA BÊTE LUMINEUSE*

par  
Benoit Vachon

Département d'Anthropologie  
Faculté des Arts et Sciences

Mémoire présenté à la Faculté des Arts et Sciences  
en vue de l'obtention du grade de M. Sc.  
en Anthropologie

Avril 2013

© Benoit Vachon, 2013

Université de Montréal  
Faculté Arts et Sciences

Ce mémoire intitulé :  
LA COLLABORATION CHEZ PIERRE PERRAULT :  
ÉTUDE COMPARATIVE DE *POUR LA SUITE DU MONDE* ET *LA BÊTE LUMINEUSE*

présenté par :  
Benoit Vachon

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

ROBERT CRÉPEAU  
F.A.S. - Anthropologie  
Président-rapporteur

BOB WHITE  
F.A.S. - Anthropologie  
Directeur de recherche

JOHN LEAVITT  
F.A.S. - Anthropologie  
Membre du jury

## Résumé

Ce mémoire propose une analyse de la collaboration à l'intérieur de projets cinématographiques dans l'œuvre de Pierre Perrault. Comme la collaboration entre cinéaste et participants soulève des questions éthiques, cette recherche étudie deux films pivots dans la carrière de ce cinéaste soit *Pour la suite du monde* et *La bête lumineuse*. Tout en contrastant le discours du cinéaste avec celui d'un protagoniste nommé Stéphane-Albert Boulais, cette étude détaille les dynamiques de pouvoir liées à la représentation et analyse l'éthique du créateur.

Ce mémoire présente une description complète de la pensée de Pierre Perrault, ainsi que sa pratique tant au niveau du tournage que du montage. Cette étude se consacre à deux terrains cinématographiques pour soulever les pratiques tant au niveau de l'avant, pendant, et après tournage. Ce mémoire se penche ensuite sur Stéphane-Albert Boulais, qui grâce à ses nombreux écrits sur ses expériences cinématographiques, permet de multiplier les regards sur la collaboration. Après une analyse comparative entre les deux terrains cinématographiques, ce mémoire conclut sur une analyse détaillée de l'éthique du créateur à l'intérieur de projets collaboratifs.

**Mots-clés :** Pierre Perrault, Stéphane-Albert Boulais, *Pour la suite du monde*, *La bête lumineuse*, Cinéma direct, Collaboration, Relation cinématographique, Éthique.

## Abstract

This research presents an analysis of collaboration in Pierre Perrault's film projects. Since collaboration between filmmaker and participants raises ethical issues, this research examines two pivotal films in Perrault's career: *Pour la suite du monde* and *La bête lumineuse*. Contrasting the filmmaker's discourse with that of Stéphane-Albert Boulais, a protagonist in one of the movies, this study details the power dynamics linked to representation and analyzes the filmmaker's ethics.

This research presents a full description of Pierre Perrault's approach to filmmaking, as well as his practice in both shooting and editing the movies. It focuses on two film locations to highlight Perrault's practices before, during and after the shooting of these movies. It then looks at Stéphane-Albert Boulais, whose many writings documenting his filmmaking experiences, provides multiple views on collaboration. Following a comparative study of both film locations, this research concludes with a detailed analysis of Perrault's ethics within the framework of collaborative projects.

**Keywords** : Pierre Perrault, Stéphane-Albert Boulais, *Pour la suite du monde*, *La bête lumineuse*, Direct Cinema, Collaboration, Cinematographic relationship, Ethics.

# Table des matières

<b>Liste des tableaux.....</b>	<b>viii</b>
<b>Remerciements.....</b>	<b>ix</b>
<b>INTRODUCTION .....</b>	<b>1</b>
<i>Pour la suite du monde</i> et <i>La bête lumineuse</i> .....	6
L'anthropologie et le cinéma direct .....	7
Les deux grandes familles du cinéma documentaire : Vertov et Flaherty.....	10
Contexte cinématographique au Canada : Grierson et l'émergence du cinéma direct au Québec.....	13
Survol du contexte politique, historique et social du Québec au tournant des années 1930.....	15
Le cinéma direct et l'évolution des appareils de prises de vue et de son .....	17
Méthodologie.....	18
<b>CHAPITRE 1 : PIERRE PERRAULT .....</b>	<b>21</b>
1.1 Biographie.....	21
1.2 Première expérience filmique .....	22
1.3 L'importance de <i>Pour la suite du monde</i> .....	22
1.4 Mémoire, histoire et poétique du récit .....	23
1.5 Le combat de Pierre Perrault.....	25
1.6 Deux objectifs derrière la caméra de Perrault.....	28
1.7 Le refus de faire du cinéma .....	29
1.8 Techniques de tournage .....	30
1.9 Techniques de montage.....	33
1.10 Niny et Lioult : la portée du réel, de l'objectivisme au subjectivisme .....	35
1.11 Perrault et l'identité québécoise.....	37

**CHAPITRE 2 : POUR LA SUITE DU MONDE et LA BÊTE LUMINEUSE .....42**

2.1	<i>Pour la suite du monde</i> .....	42
2.1.1	Contexte du film .....	42
2.1.2	L'avant-tournage.....	43
2.1.3	Tournage .....	43
2.1.4	Montage .....	44
2.1.5	Répercussions du film.....	44
2.2	<i>La bête lumineuse</i> .....	45
2.2.1	Contexte du film .....	45
2.2.2	L'avant-tournage.....	46
2.2.3	Tournage .....	48

**CHAPITRE 3 : L'EXPÉRIENCE DE STÉPHANE-ALBERT BOULAIS.....49**

3.1	Biographie.....	49
3.2	Première expérience filmique : <i>La bête lumineuse</i> .....	49
3.3	Le combat de l'après-tournage ou le contrôle du montage .....	52
3.4	Les autres expériences filmiques.....	55
3.4.1	<i>Les voiles en bas et à travers</i> .....	55
3.4.2	<i>Les traces du rêve</i> .....	55
3.5	Conclusion sur les revendications de Boulais.....	57
3.6	Revendication identitaire de Pierre Perrault chez ses participants.....	60

**CHAPITRE 4 : COMPARAISON DES DEUX FILMS .....62**

4.1	La collaboration .....	62
4.2	Tableau : Différences entre <i>Pour la suite du monde</i> et <i>La bête lumineuse</i> ...	65
4.3	Un glissement dans la collaboration stratégique .....	66
4.4	Une rhétorique stratégique .....	71
4.5	La relation cinématographique .....	76
4.5.1	La relation cinématographique selon Jean-Louis Comolli .....	81
4.5.2	Réflexion sur la relation cinématographique .....	85

4.5.3	Conclusion sur la relation cinématographique.....	88
<b>CHAPITRE 5 : L'ÉTHIQUE DU CRÉATEUR.....</b>		<b>92</b>
5.1	La performance du réalisateur lors du tournage et du montage.....	92
5.2	La responsabilité de l'auteur devant son œuvre .....	94
5.3	Donner la parole pour mieux la reprendre.....	99
<b>CONCLUSION.....</b>		<b>104</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>		<b>108</b>

## Liste des tableaux

Tableaux	Pages
1 Différences entre <i>Pour la suite du monde</i> et <i>La bête lumineuse</i>	65

## Remerciements

Je tiens à souligner ma gratitude envers mon directeur de recherche Bob White, qui par la justesse de ses commentaires, sa patience, son intérêt, ses encouragements, son humour débordant, m'a permis de surmonter les écueils rencontrés avec plaisir. La qualité de ce mémoire lui est redevable parce qu'il a su pousser ma curiosité, aiguïser mon regard et stimuler mes recherches.

J'aimerais prendre le temps de remercier ma grande famille, qui par son support, son amour inconditionnel, sa compréhension sans bon sens, ses encouragements enlacés, m'aident à me sentir bien, parce que j'appartiens à leur monde. Un mot spécial à Flavie : « l'amour que tu me prodigues chaque jour illumine les chemins à suivre ».

Quelques noms en rafale : Steve, Jean-Nicolas, Samuel, Francis, Rosa, Duckette, Martin, Krystel, Cedrik, les Slashers, mes amis anthropologues – pour ne nommer que ceux-là – votre façon de me faire rire aux larmes me rend heureux.

Vous tous contribuez à la réalisation de mes projets.

Merci.

« Le cinéma n'est pas le reflet du réel, il est le réel dans sa réflexion »

Mouloud Boukala

## INTRODUCTION

L'œuvre de Pierre Perrault traverse plus d'un demi-siècle d'histoire au Québec. Son art a pris différentes formes d'expression, qui vont de la littérature au cinéma, en passant par le théâtre, la poésie et la radio. Perrault désirait remplir le vide symbolique des années 1960 par des modèles québécois. Il va parcourir le territoire à la recherche d'une parole singulière, celle de l'Autre, celle qui fait avancer l'action, celle qui nous définit, celle qui nous met en légende. Son cinéma nous invite à réfléchir aux grands récits du peuple québécois. À travers la parole de l'Autre, Perrault construit une mythologie québécoise dont les dieux seront les hommes qu'il rencontre, avec sa caméra comme outil de révélation. Ces personnages de la vraie vie s'exprimeront dans une réalité qui leur appartient et dans leur langage vernaculaire qui parle du pays et de l'identité.

Dès le début, le cinéma direct, par ses pratiques sur le terrain, pose différentes questions sur l'éthique et la représentation. Donnons rapidement l'exemple de *À Saint-Henri le cinq septembre, Jour après jour* où l'impact du film sur les personnes filmées poussa certaines familles de St-Henri à déménager, refusant de vivre avec ce stigmate de la pauvreté attribuée par les cinéastes. Cette trahison était ressentie par les personnes filmées comme un abus de confiance des cinéastes, mais ces derniers avaient eux « l'impression d'avoir « rendu » le don qui leur avait été donné, en réalisant un film distingué » (Froger 2009 : 239). Cette impression de trahison met en perspective la relation particulière des cinéastes à leurs personnages, des filmeurs aux filmés.

Dans son livre *l'image temps*, Deleuze décrit le travail de Perrault. Selon lui, Perrault élabore dans ses films une fiction qui ne se traduit pas par la caméra. Bien au contraire, Perrault veut dénoncer la fiction des personnages au profit du réel. « Il reste à l'auteur la possibilité de se donner des « intercesseurs », c'est-à-dire de prendre des personnages réels et non fictifs, mais en les mettant eux-mêmes en état de « fictionner », de « légender » » (Deleuze 1985 : 289). Le personnage, par ses fabulations, s'affirme comme réel et non comme fictif. « Il affirme la fiction comme une puissance et non comme un modèle » (Deleuze 1985 : 198). Cette puissance fictionnelle lui permet de « devenir autre » et du même coup, un devenir qui interpelle le collectif. C'est en insistant sur les croyances de ce monde que le lien est créé avec le collectif. Ce processus permet de retrouver la fonction de fabulation du discours des

personnes réelles et « le devenir du personnage réel [...] quand il entre « en flagrant délit de légèreté », contribue ainsi à l'invention de son peuple » (Deleuze 1985 : 196). Perrault devient lui aussi un autre, lorsqu'il « prend des personnages réels comme intercesseurs et remplace ses fictions par leurs propres fabulations » (Deleuze 1985 : 198). Perrault fait donc un « discours indirect libre » (Deleuze 1985 : 194), à travers ses personnages et certainement par le contrôle du montage. Deleuze analyse avec justesse le discours de Perrault en l'intégrant dans une perspective participante dans la parole active de ses personnages.

Comme nous pouvons le voir, je ne suis pas le seul à m'intéresser à la relation cinématographique entre cinéastes et participants (j'aurais l'occasion d'y revenir au chapitre 4 avec l'analyse de Jean-Louis Comolli). Le cinéma documentaire de Perrault est proche de ses personnages, personnel dans les témoignages et les événements vécus. Perrault privilégie une relation amicale avant le tournage ce qui se traduit à l'écran par une confiance manifeste entre filmeurs et filmés. Dans cet ordre d'idées, le cinéma direct de Perrault n'est pas une simple observation de ce qui se produit devant la caméra. Son cinéma se rapproche de la définition d'Yves Winkin sur l'observation participante anglo-saxonne : « ...cette vision de la participation non comme simple partage de l'espace et du temps, mais comme partage des « secrets » de la communauté étudiée qui me paraît caractériser l'observation participante » (Winkin 2001 : 160).

Le cinéma de Pierre Perrault est partagé, intime. Cela transparait à l'écran. Bon nombre de ses personnages sont devenus ses amis. Cette relation particulière entre filmeurs et filmés permet au réalisateur de fouiller les secrets de ses protagonistes pour révéler une vision québécoise des régions écartées de l'histoire. Alexandre Jacques mentionne dans son texte *la mémoire révélée, filmer les fissures de l'histoire* que :

Le cinéma vécu tel qu'il fût théorisé et pratiqué par Pierre Perrault correspond à une nouvelle forme d'anthropologie à portée historiographique qui réintègre la notion de sujet au centre des préoccupations cinématographiques (Jacques 2003 : 139).

Perrault manifeste un désir sans bon sens d'inclure l'individu au centre de l'image, d'enregistrer sa parole au lieu de lui mettre les mots dans sa bouche comme il a été souvent fait par le passé dans un certain cinéma documentaire qui utilisait la *voix off*, ou plus

largement dans le cinéma de fiction avec le scénario. Naturellement, la technologie (caméra légère, son synchrone) lui permettra de défricher un nouveau cinéma, son cinéma. Alexandre Jacques décrit le cinéma de Perrault comme une nécessité de s'approcher de l'Autre tout en le respectant : « ...un cinéma qui a pour fondement une approche du sujet humain dans une perspective où l'authenticité et le respect de la « conscience d'autrui » semblent primer sur toute idée d'objectivité » (Jacques 2003 : 140).

Je vais dans mon mémoire de maîtrise discourir longuement de ce sujet et même contredire cette dernière affirmation. Le sujet de ce mémoire est la relation cinématographique et les enjeux éthiques que soulève la collaboration. Comment à l'intérieur d'un projet collaboratif, qui se nomme cinéma direct, arrivons-nous à produire ensemble du savoir? Quels sont les enjeux éthiques des comportements des divers actants à l'intérieur d'un projet qui priorise une collaboration participative comme fondement de la pratique, et du *faire ensemble*?

Nous entendons par « éthique » un ensemble de comportements qui à l'intérieur de la collaboration implique des notions de responsabilités, de confiance, d'obligations et d'ouverture entre les participants et les organisateurs du projet. Plus largement, le mot éthique fait appel à une attitude, à un agir, et à une façon d'être ensemble. Le terme éthique nous permettra de nous demander quels sont les droits de l'Autre dans un contexte de performance en direct dans le cinéma documentaire, droits qui sont souvent occultés une fois la performance terminée. L'éthique parle du respect de la relation. L'étude de ce concept à l'intérieur de projet collaboratif nous permettra de faire ressortir des critères et des pratiques dans la collaboration qui nous guideront dans notre analyse sur le respect de soi-même et le respect d'autrui. J'utiliserai aussi l'expression « éthique de la parole ». Je ferai référence au réalisateur qui utilise les paroles prononcées des Autres à l'intérieur de son film documentaire. Si les protagonistes donnent aux cinéastes leurs paroles, le réalisateur parle en utilisant les mots de l'Autre vers une communauté « extérieure ». D'une certaine façon, le réalisateur dirige les paroles dites à l'extérieur du contexte de performance. Ainsi, le réalisateur se retrouve entre la performance de ses personnages, et entre l'œuvre qui sera dirigée vers un public. Cette position implique des notions d'éthique et des responsabilités au niveau de la représentation et des manières de faire.

De prime abord, il faut comprendre que Perrault a parcouru un large territoire avec sa caméra, passant de l'île aux Coudres, à l'Abitibi, traversant l'Outaouais ou le Nord Canadien,

sans compter les soubresauts en Acadie et en France. Ses films sont une constellation identitaire québécoise. Si Perrault détournait les regards vers la France, c'était pour mieux comprendre Jacques Cartier et ses origines. Mais le plus important, tous ses films témoignent de l'importance des relations humaines entre filmeurs et filmés, comme si cela était au cœur de la réussite de ses projets cinématographiques. Pour s'approcher si près de ses personnages, l'intimité était la clé, une ressource renouvelable et parfois un geysier révélateur.

Bourdieu nous décrit la difficulté d'une telle posture puisque le chercheur, ethnologue ou cinéaste, participe à la vie quotidienne de l'Autre : « qui suppose une sorte de dédoublement, difficile à tenir, de la conscience. Comment être à la fois sujet et objet, celui qui agit et celui qui, en quelque sorte, se regarde agir? » (Bourdieu 2003 : 43). Peter Pels, dans son texte *Professions of Duplexity* nous parle de la « double identité » vécue par les anthropologues :

The anthropologist poses as someone wanting to be converted to a “native” audience during fieldwork and as someone who has been converted (but, perhaps, has returned to “normal” ways) when reporting on this fieldwork to the audience back home. This doubling of identity is not restricted to the written fieldwork report (Pels 1999 : 107).

Ainsi, le chercheur se retrouve entre deux positions qui sont parfois difficiles à tenir : le confident et celui qui rend compte de la confiance dans une œuvre dirigée vers le monde extérieur. L'approche respectueuse de Perrault est remarquable, son besoin de *faire ensemble* est évident, mais une tache à son tableau idyllique soulève des questions. Pourquoi le tournage de *La bête lumineuse* s'est-il si mal déroulé? Comment Perrault a-t-il composé avec le tournage qui se transformait en désastre? Comment Perrault a-t-il géré la révolte de ses personnages qui ne voulaient plus que le film se réalise? Je vais parler longuement de *La bête lumineuse*, puisque ce film nous donne une perspective nouvelle sur la relation cinématographique et sur la construction d'une œuvre dans le cinéma direct. *La bête lumineuse* nous permet de mieux comprendre un Perrault invisible à l'écran, qui se contente ensuite de faire l'apologie de ses héros filmés, quand il est le maître de son film à construire.

*La bête lumineuse* sera un peu notre lunette 3D – elle nous donne une nouvelle perspective qui soulève des niveaux de signification restés jusqu'ici inconnus. Elle nous permet de comprendre les techniques de travail des cinéastes, de juger de leur méthodologie, informations essentielles pour comprendre comment ceux qui dirigent le projet collaboratif

partagent le pouvoir de création. Et nous verrons comment Perrault cherche à travers les heures de tournages un événement qui puisse nourrir les mémoires et nous mettre en légende.

Ce mémoire présentera tout d'abord en entrée *Pour la suite du monde* et *La bête lumineuse*, les liens entre l'anthropologie et le cinéma direct, les deux grandes familles du cinéma documentaire, le contexte cinématographique au Canada et au Québec, un survol du contexte politique, historique et social du Québec au tournant des années 1930 et une description du cinéma direct en lien avec l'évolution technique de l'appareillage cinématographique.

Après une description de la méthodologie du mémoire, précisant au passage l'importance des films choisis, des textes et des entrevues pertinentes pour cette recherche, le premier chapitre présentera la pensée complète de Pierre Perrault, tant au niveau de sa pratique filmique (tournage, montage), que la façon qu'il se situait dans un Québec en changement. Le deuxième chapitre parcourra deux terrains cinématographiques de Perrault en s'intéressant au contexte du film, à l'avant-tournage, au tournage, au montage et à la répercussion du film. Le troisième chapitre reprend l'expérience de Stéphane-Albert Boulais comme protagoniste des films de Perrault et permet de multiplier les regards sur le déroulement de la collaboration à l'intérieur de ses projets filmiques.

Si les chapitres 2 et 3 explorent les interactions pendant le tournage et sur les répercussions du film, le chapitre 4 commence une analyse en comparant les deux terrains cinématographiques pour permettre de dégager des notions de pouvoir à l'intérieur du projet collaboratif, tout en soulignant la complexité de la relation cinématographique. Le dernier chapitre poussera plus loin l'analyse en s'intéressant à l'éthique du créateur, tout en discutant sur la performance du réalisateur et à ses responsabilités associées.

Il est à préciser que ce mémoire, dès le départ, n'est pas une analyse cinématographique, ni vraiment une analyse d'anthropologie visuelle, mais une analyse de la collaboration dans le contexte de production de film documentaire.

### *Pour la suite du monde et La bête lumineuse*

Dans ce mémoire, la sélection des films n'est pas représentative du corpus cinématographique de Perrault, puisque sa carrière vaste et ses œuvres nombreuses ne peuvent être couvertes entièrement à l'intérieur de cette recherche. Bien au contraire, le choix des deux films étudiés m'a semblé logique, tant ils s'opposent merveilleusement et font ressortir des aspects relationnels pertinents pour ce mémoire. Les deux films choisis sont d'une certaine façon aux antipodes de la carrière de Perrault. *Pour la suite du monde* (1963) et *La bête lumineuse* (1982) sont séparés par vingt ans de carrière ardue. *Pour la suite du monde* est le premier long métrage de Perrault. Il apprendra les rudiments du cinéma direct sous les bons conseils de Michel Brault, un cinéaste en pleine progression à l'époque. Vingt années plus tard, Perrault est un grand cinéaste quand il entreprend le tournage de *La bête lumineuse*. Beaucoup d'auteurs mentionnent (sans réellement approfondir le sujet) comment après *La bête lumineuse*, la force des films de Perrault n'est plus la même. Elle termine d'une certaine façon un grand cycle du territoire québécois où l'Autre avait une place prépondérante devant l'écran, le cinéma direct étant un levier qui fait lever une parole invisible pour fonder une identité québécoise.

Perrault tournera encore cinq films après *La bête lumineuse*. Ils sont plus personnels, poétiques, proches de son maître à penser Jacques Cartier, ou du nord glacé où Perrault voyait les bisons comme les rois d'un territoire oublié et conquis par ces bêtes aux pelages laineux. *Pour la suite du monde* et *La bête lumineuse* sont deux films qui marqueront l'histoire. Perrault ira à Cannes à deux reprises grâce à ses deux œuvres. Le premier est connu comme le film fondateur du cinéma direct et du son synchrone. Le deuxième comme étant une expérience cinématographique à la limite du possible, exprimant avec une force peu commune des hommes piégés devant des caméras qui filment leur histoire belliqueuse. *Pour la suite du monde* et de *La bête lumineuse* sont le début et la fin d'une nécessité chez Perrault de conquérir un imaginaire québécois à travers des rencontres humaines révélatrices.

## **L'anthropologie et le cinéma direct**

Comme l'anthropologie, le cinéma direct s'est intéressé aux diverses cultures qui l'entouraient et s'est trouvé utile dans cette nécessité de conservation du patrimoine, voire dans les revendications des personnes filmées. D'abord, l'anthropologie et le cinéma direct demandent un déplacement, un mouvement vers l'Autre, une rencontre. Cette pratique de terrain permet de recueillir de l'information à l'intérieur de la communauté et non de l'extérieur comme on pourrait le faire avec un téléobjectif. Perrault manifeste le désir d'établir un contact avec une culture écartée de l'histoire, sous-représentée, faire valoir l'inconnue comme une source de vérité. L'ethnologue, comme l'équipe de Perrault, vit avec l'Autre, chez lui, sur son terrain. L'ethnologue avec ses yeux et un carnet, le cinéaste avec sa caméra, observe et participe à la vie communautaire. Luke Eric Lassiter nous décrit le métier de l'ethnographe :

Ethnography also implies a distinctive fieldwork method, a fieldwork method that essentially rests on four practices ; (1) participating in the lives of others (which may include learning a new language or learning how to behave appropriately within a particular setting) ; (2) observing behavior (which may include that of the ethnographer herself as well as that of the community) ; (3) taking field notes (which may include jotting down first impressions, drawing maps, or writing extensive descriptions of cultural scenes) ; and (4) conducting interviews (which may include both informal conversations and more formal exchanges) (Lassiter 2004: 2).

Avec ses informateurs, l'anthropologue observe et décrit, le cinéaste filme, ce qu'ils jugent important. Ces pratiques sont fondées dans une intense pratique qui exige la collaboration, la participation. La relation entre l'équipe de tournage de Perrault et ses sujets filmés est au cœur de sa pratique. Perrault priorisera un contact intime et des fréquentations préalables avant le tournage. L'écoute, l'observation, la liberté de parole, sont naturellement des pratiques fondamentales qui permettent cette collaboration : « Le chercheur doit être perçu comme quelqu'un devant qui on peut exprimer certains sentiments sans risquer une appréciation négative. [...] Il doit laisser les sujets s'exprimer librement » (Lapassade 1991 : 29). D'une certaine façon, l'anthropologie et le cinéma direct de Perrault donnent une place prépondérante à l'Autre pour qu'il participe à l'écriture ou à la réécriture de son histoire. C'est

le fondement même de cette pratique. L'Autre a un rôle à jouer dans l'écriture de son propre imaginaire.

La rencontre implique un va-et-vient entre l'anthropologue et ses participants dans l'espace et le temps. Il en est de même chez le cinéma de Perrault. Mais souvent, ces échanges manquent à l'étude ou au film, étant tout simplement non décrits. Pourtant, selon Bob White : « le va-et-vient entre le chercheur et les participants permet au lecteur d'observer la démarche méthodologique et d'interroger son statut comme source de vérité objective » (White 2006 : 215). Dans le cinéma de Perrault, ses marqueurs de va-et-vient sont absents dans le sens où Perrault n'est pas devant la caméra et que le contexte qui a mené au projet est absent. L'Autre est expulsé dans un temps, nommé film documentaire, où il est difficile de comprendre comment le projet s'est articulé. Mais ceci est souvent la norme. James Clifford dans son texte, *On Ethnographic Authority*, nous en donne un exemple en analysant l'ethnologie sur sa façon d'asseoir son autorité, tout en repensant l'écriture ethnographique (Clifford 1983). La culture est-elle un assemblage de textes ? Le cinéma direct est-il un simple assemblage d'images ?

L'intérêt de ma recherche est de faire le va-et-vient entre Perrault et ses participants, mouvement invisible derrière la production cinématographique. Ma recherche permettra de questionner la démarche de Perrault et de s'intéresser à la place de l'Autre dans la construction de la vérité à l'écran. Perrault est absent de l'image. On peut même se demander où est le cinéaste dans la rencontre. Quel est son rôle dans le processus de création ? Il est donc difficile de juger sa méthodologie de travail autrement que par ses propres descriptions qu'il en a faites. Stéphane-Albert Boulais, protagoniste de deux films de Perrault, me servira de balise. Le visage du réalisateur qui contrôle son film, son pouvoir autant que ses techniques de travail, se révèlent dans les recherches de ce dernier. Il nous permettra de faire le va-et-vient entre le chercheur (le réalisateur) et ses participants (les personnages). Ce va-et-vient nous donne la chance d'en savoir plus sur la démarche méthodologique de Perrault, notamment lorsqu'il se retrouve à sa table de montage après un long tournage éreintant.

Le retour de terrain est une démarche importante autant chez le cinéaste que chez l'anthropologue. Ils doivent, tous les deux, traduire et réduire une quantité importante d'informations, condenser le tout dans une œuvre significative, et la soumettre auprès de sa communauté, autant artistique que scientifique. Ce moment demande à la fois une habileté

interprétative et un retour vers le soi, lorsque le chercheur se retrouve devant cette quantité énorme d'informations significatives, mais néanmoins hors sujet. Le chercheur peut alors glisser vers une interprétation erronée tout dépendamment de la rigueur de son travail. Jean-Pierre Olivier de Sardan, dans son texte *La violence faite aux données*, nous explique les dangers de la surinterprétation : « le chercheur maltraite les données. Soupçonné de les ignorer ou de les travestir, il franchit les limites acceptables de ce qu'on peut imputer à la réalité décrite » (Olivier de Sardan 1996 : 2).

L'écriture cinématographique a pour conséquence de fixer la parole de l'Autre dans une œuvre et idéalement, représenter l'Autre d'une façon intègre et positive (qui ne nuit pas à l'Autre, mais qui dit la vérité). L'éthique est au cœur du processus de construction du savoir. Il existe une séparation entre ce que voit le chercheur et ce que voit l'Autre, puisque ce dernier ne se reconnaît pas nécessairement dans l'interprétation des chercheurs. Les chercheurs voient des éléments invisibles pour la communauté. Mais la situation peut être inverse ; un chercheur qui passe peu de temps sur un terrain interprétera incorrectement la relation entre les individus qui partagent un passé de longue date. Dans le livre *Le temps et les autres*, Johannes Fabian explique cette importance du temps passé avec l'Autre : « J'avais remarqué qu'il existe pour l'ethnologue une sorte d'expérience de l'autre « qui peut croître avec le temps et, de toute façon, nécessite du temps pour croître » » (Fabian 2006 : 302-303).

Au final, l'anthropologue et le cinéaste, même s'ils ne désirent pas cet aspect de leur travail, doivent produire une œuvre qui s'inscrit dans un cumul de savoir sur le marché commercial. Fabian décrit cet aspect :

Dans la langue de nos philosophies économiques, l'anthropologie est une « industrie » avec la particularité que les anthropologues sont à la fois des ouvriers qui produisent des matières premières et des entrepreneurs qui les mettent sur le marché, bien que dans la plupart des cas en n'en tirant pour tout profit que de bien modestes émoluments universitaires (Fabian 2006 : 167).

Très influencé par les écrits sur l'économie de Marx, Fabian décrit l'inévitable relation de celui qui participe à une rencontre dans le but ultime de produire une œuvre. Comprendre l'Autre et le représenter inclut des aspects historiques, politiques et institutionnels. Pour le cinéma de Pierre Perrault, cela équivaut à l'ONF et au contexte politique du Québec francophone des années 1960. Le film est le produit final, mais il manque des éléments, c'est-

à-dire l'auteur lui-même et le contexte de rencontres. Pierre Perrault est absent de son image et sa *voix off* ou hors champ est très peu présente. Fabian explique le décalage entre le terrain et l'écriture. L'écrit anthropologique efface ses moments de vie partagés entre ethnologue et informateurs, soit l'espace et le temps vécu ensemble, ce que Fabian appelle la « co-temporalité ». Ainsi, l'Autre se retrouve expulsé dans un autre temps au moment de l'écrit. Ce discours stratégique a pour effet de monopoliser le sens de l'information (Fabian 2006). L'avantage du cinéma direct est la prise en direct d'images lors de la rencontre et donc d'une certaine restitution de l'espace et du temps. Mais le montage particularise et découpe ces espaces. Le montage de Perrault est complexe puisqu'il morcelle l'image de l'Autre en un discours interrompu. D'une certaine façon, Perrault coupe constamment la parole à l'Autre, par obligation du film et par choix. Le montage est le discours du cinéaste où l'Autre est absent dans la construction du sens, puisque le tournage fait partie d'une expérience passée, il ne reste plus que l'auteur et sa propre perception des événements devant le film à construire.

L'anthropologie, comme discipline, a été critiquée sur sa façon d'asseoir son autorité comme une manifestation de pouvoir. Je crois qu'à travers ce mémoire, nous pourrions mieux comprendre le cinéma direct de Pierre Perrault, ses explications qu'il élabore pour lui-même et sa façon d'asseoir son autorité sur ses projets cinématographiques. Avant notre explication sur le cinéma documentaire au Québec et les éléments historiques, politiques, institutionnels et matériels qui ont permis à Perrault de traverser son pays avec sa caméra, nous retournons un peu plus en arrière pour comprendre les traditions documentaires au début du vingtième siècle qui ont influencé l'ensemble des documentaristes.

### **Les deux grandes familles du cinéma documentaire : Vertov et Flaherty**

De son vrai nom Denis A. Kaufman (1896-1954), Dziga Vertov a le mérite d'avoir instauré diverses pratiques cinématographiques au tournant des années 1920. Il réalise ses premiers films en 1919. Influencé par les groupes d'avant-garde, les futuristes italiens et leurs homologues russes groupés autour de Maïakovski, en 1915 Vertov travaille le son en enregistrant des trames sonores et expérimente le montage. Vertov se différencie par son désir d'enregistrer des bruits naturels au profit des bruits imitatifs ou reproduits (Marsolais 1997 :

17-18). Par la suite, Vertov est au service du Commissariat du peuple à l'Instruction publique immédiatement après le triomphe de la Révolution en 1917. Il réalise ses premiers films en 1919 (Marsolais 1997 : 18-19).

Décidé à se démarquer du travail classique des productions cinématographiques de l'époque, Vertov fonde le Kino-Pravda (cinéma-vérité), technique fondamentale du montage. Premièrement, Vertov se rend sur les lieux du tournage pour créer un « avant-montage », en multipliant les prises de vues des caméras. Le montage commence sur le terrain. Vertov sera aussi un des premiers réalisateurs à insister sur l'utilisation des intertitres comme un outil qui interpelle directement le spectateur. Il sera un cinéaste qui désire organiser les plans autour d'un thème central, souvent au service de la révolution et du régime communiste. Vertov se sépare donc du plan organisé sous un ordre chronologique et informatif en priorisant une volonté thématique et idéologique (Marsolais 1997 : 19-20). Il théorise par la suite son fameux Kino-Glaz (ciné-Œil) en 1924. Vertov exprime son désir de filmer la vie à l'improviste. Il faut absolument éviter « les scénarios, les décors, les acteurs, la mise en scène, les studios et même les documentaires de « paysage ». Vertov privilégie le montage au réel, qui selon lui, sert à découvrir la vérité. En effet, la caméra est pour lui un ciné-œil perçant la vérité voyant ce que l'œil humain ne voit pas. Le cinéma-vérité est donc possible grâce au ciné-œil puisqu'on montre des gens à l'improviste sans maquillage et sans masque de fiction. L'utilisation du téléobjectif, les ralentis, les accélérés, l'arrêt sur l'image et la surimpression seront toutes des techniques expérimentales mises de l'avant comme source de vérité que l'œil humain ne peut reproduire (Marsolais 1997 : 21-22).

Il ne faut pas écarter l'idéologie du cinéma de Dziga Vertov. Son ciné-œil se met principalement au service de la Révolution. À cet effet, *l'homme à la caméra*, sorti en 1929, est son film-manifeste qui représente l'aboutissement de ses techniques de travail. Dès le début du film, un message indique clairement les intentions de l'auteur :

Le film que vous allez voir est un essai de diffusion cinématographique de scènes visuelles sans recours aux intertitres, sans recours à un scénario, sans recours au théâtre. Cette œuvre expérimentale a pour but de créer un langage cinématographique absolu et universel (Gauthier 2004 : 17).

Le film explore la vie quotidienne des individus en incorporant les facettes du travail, des loisirs et de la réalité de la ville. Cependant, les films de Vertov démontrent que « le montage ne doit pas viser seulement à analyser une action, mais aussi à imposer une vision propre » (Marsolais 1997 : 22). Comme mentionné plus haut, les films de Vertov ne sont pas seulement descriptifs. En effet, *l'homme à la caméra* montre une réalité positive de la révolution communiste, réalité qui est loin d'être la vérité pour l'ensemble de la population. *L'homme à la caméra* est un film de propagande qui sert les régimes idéologiques en place. Cinématographiquement, il est aussi un film pionnier du cinéma documentaire.

D'autre part, Flaherty est le second père des films documentaires. Il est un réalisateur américain né en 1884 et mort en 1951. Les premières visites de Flaherty dans le Nord Canadien se font avec son père qui était prospecteur. Il commence ensuite sa carrière de cinéaste à la Baie d'Hudson en travaillant pour une compagnie minière. Son premier film date de 1916 et brûle dans un incendie dans la salle de montage. Son deuxième film, *Nanouk of the North* sortie en 1922, sera le film le plus emblématique de sa carrière (Marsolais 1997 : 25-26). Ensuite, il réalisera notamment *Industrial Britain* en collaboration avec John Grierson en 1931, *Man of Aran* en 1934, *Elephant Boy* en collaboration avec Zoltan Korda en 1937, et *Louisiana Story* en 1948 en compagnie de Richard Leacock à la caméra.

L'apport le plus considérable de Flaherty est d'insister sur l'importance de la participation dans la production filmique. Participation qui est fondée sur une fréquentation préalable et épisodique des gens qui seront filmés. De plus, il insiste sur l'absence de scénarios dans le tournage du film et base sa technique sur l'intuition. Flaherty disait : « Laissez venir ce qui doit venir » (Marsolais 1997 : 26). Il désire filmer les individus en train de jouer leur propre rôle. On appelle son cinéma parfois des docu-fictions, c'est-à-dire, à partir de scènes réelles, Flaherty a recours à divers procédés d'« artifices ». En effet, on peut penser à la lutte rocambolesque de Nanouk contre le morse ou de la bataille de Tiger King avec le requin. Les mises en scène visaient à exploiter des situations réelles. De plus, Flaherty engage des acteurs non professionnels et il leur demande de jouer leur propre rôle, mais dans un contexte inventé. Par exemple, Nanouk ne s'appelle pas Nanouk, mais Allakariallak et dans son film, sa femme et son enfant ne sont pas sa vraie famille. Il construit également un demi-iglou pour avoir l'éclairage nécessaire au tournage. Dans *Man of Aran*, la famille du pêcheur est reconstituée.

Flaherty utilisait aussi un montage dramatique adapté aux publics occidentaux et priorisait la musique au détriment de la reconstruction de la parole. Une autre caractéristique de son cinéma est le développement de ses négatifs sur le lieu même du tournage. Cela lui permettait de projeter des images déjà tournées aux gens filmés (feed-back), technique réutilisée notamment par Rouch et Pierre Perrault plus tard. Cette technique assure la collaboration continue du cinéaste avec ses personnages (Marsolais 1997 : 29). Marsolais décrit l'importante influence de Flaherty sur la conception de la participation des pratiques documentaires de Perrault et de Rouch. En effet, ces trois cinéastes vont commencer « par vivre longuement dans le milieu et par fréquenter les gens qu'ils désirent filmer, s'assurant ainsi leur participation consciente et affective au projet, voire leur connivence » (Marsolais 1997 : 26). Marsolais décrit également Flaherty comme quelqu'un « qui mise sur l'intuition et sur la « caméra participante » pour atteindre la vérité profonde des gens, des sociétés et des phénomènes » (Marsolais 1997 : 31).

Vertov par son montage, et Flaherty par sa pratique collaborative sur le terrain vont grandement influencer les générations de cinéastes subséquentes.

### **Contexte cinématographique au Canada : Grierson et l'émergence du cinéma direct au Québec**

Avant même la création de l'ONF, il existait une production cinématographique au Canada qui accompagnait la construction du chemin de fer dans le début des années 1900. Cette série de films de propagande nommée *Living Canada* encourageait l'immigration en montrant un Canada sous un meilleur jour (Zéau 2006 : 25). Par la suite, le Canadian Government Motion Picture Bureau (MPB) commença une production de films de propagande pour les besoins politiques.

La production cinématographique canadienne influença John Grierson en Angleterre, utilisant notamment le matériel filmé canadien. De plus, l'Empire Britannique désirait resserrer ses liens avec le Canada et utilisa le cinéma comme outil informatif. C'est par des connaissances préalables du cinéma canadien que John Grierson décida de venir créer l'ONF au Canada (Zéau 2006 : 25 à 27). En février 1938, John Grierson accepte la demande du

gouvernement de mener une étude préliminaire sur l'importance de la mise en place d'une instance centralisée de coordination des activités cinématographiques au Canada. En juin 1938, Grierson remet son rapport et encourage la construction d'une agence cinématographique centralisée dans le but de promouvoir une politique de propagande pour le gouvernement canadien : « Ainsi, Grierson a trouvé au Canada une cause publique légitimant l'usage de la propagande par le film documentaire » (Zéau 2006 : 36).

La Deuxième Guerre Mondiale commença le 3 septembre 1939 et la création de l'ONF fut précipitée. Grierson obtiendra le poste de commissaire pendant 6 ans. Grâce à ses contacts et sa réputation, ses films seront montrés sur les écrans canadiens, étasuniens et britanniques (Zéau 2006 : 41 à 46). L'équipe de Grierson se compose de connaissances établies à Londres et également de cinéastes européens dont Boris Kaufman, le frère de Vertov. Créé à Ottawa, l'ensemble du contenu et du personnel de l'ONF est anglophone sous la direction de Grierson. La question de la représentation francophone se pose donc dès le début de la création de l'agence. Par exemple, « la production totale de l'Office National du Film au cours des quatre années, de 1952 à 1956, s'est élevée à 1109 films. La production des films français a été de 69 » (Jean 2005 : 35).

Divers cinéastes vont revendiquer la création d'une section francophone et autonome de l'ONF à Montréal. Les esprits se calment, lorsque Guy Roberge est nommé commissaire à l'ONF en 1957, le premier francophone. Cependant, les revendications continueront jusqu'au 1<sup>er</sup> janvier 1964, où la production française entre en fonction. L'ONF devient donc une structure bicéphale où chaque côté est autonome et gère son budget. L'ONF français voit arriver une multitude de cinéastes qui ont marqué l'histoire du Québec (Gilles Carles, Pierre Perrault, Denys Arcand, Claude Jutra, Michel Brault, Gilles Groulx, etc.). Mais il ne faut pas oublier que bien avant la création de l'ONF à Montréal, les cinéastes avaient déjà commencé leur travail qui constituait tranquillement les bases de leur cinématographie (Jean 2005 : 33 à 38).

*Candid Eye* est une série de cinq courts métrages tournés entre 1958 et 1960. Cette série de films qui a demandé une collaboration des cinéastes anglophones et francophones, est souvent désignée comme le premier pas du cinéma direct au Québec. On compte dans l'équipe le célèbre Michel Brault, qui en était à ses premières expériences comme caméraman. « Désireux de jeter un regard neuf sur le réel, ces cinéastes n'hésitaient pas à recourir, pour cette série, à

la caméra cachée ou [...] par l'emploi du téléobjectif» (Jean 2006 : 43). Cependant, la structure est relativement classique et se base sur plusieurs interviews. *Les raquetteurs*, petit court-métrage de 17 minutes, est considéré comme le réel coup d'envoi du cinéma direct au Québec :

...son importance est grande parce qu'il a indiqué la voie de la libération. Il est devenu le symbole de la lutte menée par les Québécois au sein de l'O.N.F. canadien et le manifeste de ce renouveau d'une écriture fondée sur l'urgence et la mobilité (Marsolais 1997 : 89).

*Les raquetteurs*, une coréalisation de Michel Brault et de Gilles Groulx en 1958 est un film manifestant le désir équivoque de se rapprocher de l'Autre. Brault réagit contre l'emploi du téléobjectif utilisé dans *Candid Eye* et prend une caméra légère. Il utilisera une lentille à courte focale, ce qui oblige la proximité du cinéaste aux gens filmés en priorisant le mouvement. Le son n'est pas encore synchrone, mais Michel Carrière, futur preneur de son de Pierre Perrault, capte les bruits ambiants et tente les premières prises de son synchrone. Ce film est emblématique, puisqu'il définit une nouvelle esthétique et une nouvelle approche du cinéma hors studio, face aux possibilités infinies du réel (Jean 2005 : 43) dans un contexte politique favorable au Québec.

### **Survol du contexte politique, historique et social du Québec au tournant des années 1930**

Suite à la crise économique de 1929, le parti libéral du Québec, qui était alors au pouvoir depuis une quarantaine d'années, provoque un grand niveau de mécontentement dans la population. Ce contexte placera tranquillement le parti conservateur de Duplessis en tête qui lui permettra d'être élu au pouvoir en 1936, suite à une coalition avec l'action libérale nationale. Jacques Rouillard, professeur d'histoire à l'Université de Montréal, décrit cette période historique comme un désir de changement :

...l'ampleur de la crise provoque, au Québec comme dans plusieurs autres pays occidentaux, des remous sociaux qui portent à une remise en cause plus fondamentale du système économique et politique. C'est l'époque en Occident où les critiques sévères, tant de la gauche que de la droite, fusent envers les institutions libérales, le grand capital et le système parlementaire. Ces critiques trouvent un

écho favorable dans la population. Le terrain est alors propice à des changements d'orientation politique plus radicaux, que ce soit vers le socialisme et le communisme ou vers le corporatisme et le fascisme (Rouillard 1997 : 6).

Duplessis forme le parti conservateur de l'Union Nationale et sera premier ministre du Québec de 1936 à 1939 et, relégué à l'opposition pendant la Deuxième Guerre mondiale, il sera finalement 15 ans au pouvoir de 1944 à 1959. N'oublions pas l'importance de l'Église catholique et l'impact qu'elle avait auprès de la population francophone : « Un bon indice de son autorité réside dans l'emprise grandissante qu'elle exerce, au détriment de l'État, dans les domaines de l'éducation et des services sociaux » (Rouillard 1997 : 7). Référons nous encore une fois au texte de Rouillard, puisqu'il décrit bien l'ancrage de l'idéologie de Duplessis dans les années 1930, ce qui oriente ses choix politiques, notamment la primauté du secteur rural et ce qui caractérisait la société québécoise de l'époque :

Une fois au pouvoir, Duplessis transposera dans ses choix politiques le conservatisme qui imprègne le Québec des années 1930. Les valeurs qui le guident s'inscrivent dans le courant idéologique que propage l'Église catholique depuis le milieu du XIXe siècle : primauté des valeurs morales et religieuses, centralité des idées d'ordre et d'autorité, importance attachée à l'agriculture, exaltation de la famille, attachement à la tradition, lutte virulente contre le communisme et le socialisme, respect de l'autorité de l'Église en éducation et en sécurité sociale, faible souci des libertés individuelles, méfiance envers le système démocratique, etc. (Rouillard 1997 : 22).

Appelée la « grande noirceur », cette période d'après-guerre dominée par Duplessis, son parti conservateur et la forte présence religieuse, prendra fin au Québec en 1959 avec la mort de son premier ministre. C'est le commencement de la Révolution tranquille, période de grande libération et de changements tant aux niveaux économique, politique, social et culturel qui brisent le cadre traditionnel. C'est à la fois un long processus de modernisation et de changements étatiques, notamment une véritable séparation de l'Église de l'État providence qui émerge. Cette période est également un moment de redéfinition de l'identité québécoise ; être québécois était un phénomène relativement nouveau au tournant des années 1960. Plusieurs éléments s'inscrivent au sein de cette réforme nationale, en voici une liste partielle : la montée du nationalisme québécois, l'importance de la langue française commençant d'abord avec la loi 63 en 1969, les droits aux regroupements syndicaux et l'adoption de la

Charte des droits et libertés de la personne en 1975, l'intervention de l'État dans le système éducatif. La société québécoise subit des transformations majeures et une profonde redéfinition identitaire l'accompagne. C'est dans ce bain idéologique et politisé que naît le cinéma direct au Québec. Ce contexte politique en constante évolution influencera de nombreux cinéastes, notamment Perrault, comme si au tournant des années 1960, les cinéastes pouvaient pour la première fois aller à la rencontre du québécois et participer à la définition du Québec à construire.

### **Le cinéma direct et l'évolution des appareils de prises de vue et de son**

Le cinéma direct est un échelon important dans l'histoire du cinéma. Ce type de cinéma a émergé plus au moins simultanément dans trois pays différents, soit les États-Unis, la France et le Canada. Gilles Marsolais, fondateur et directeur de 1973 à 1988 du secteur des études cinématographiques à l'Université de Montréal, définit le cinéma direct comme un :

...nouveau type de cinéma (documentaire, à l'origine) qui, au moyen d'un matériel de prise de vues et de son synchrone (alors de format 16 mm), autonome, silencieux, léger, totalement mobile et aisément maniable, tente de cerner « sur le terrain » la parole et le geste de l'homme en action, placée dans un contexte naturel, ainsi que l'événement au moment même où il se produit. Il s'agit d'un cinéma qui tente de coller le plus possible aux situations observées, allant même jusqu'à participer, et de restituer honnêtement à l'écran « la réalité » des gens et des phénomènes ainsi approchés. Compte tenu des médiations et des filtres qui interviennent à toutes les étapes de l'élaboration d'un film (personnalité du cinéaste, choix des angles et des objectifs de prise de vues, traitement au montage, etc.), il va de soi que le résultat final à l'écran est fonction des prétentions esthétiques du cinéaste et ultimement de son éthique (Marsolais 1997 : 12).

Il n'est pas nécessaire de décrire l'ensemble des caméras et des magnétophones ainsi que leurs évolutions techniques (à cet effet, voir les tableaux descriptifs des différents modèles de caméra et magnétophone ainsi que leurs contraintes techniques) (Marsolais 1997 : 168-170). C'est plutôt l'aboutissement des caméras dites légères 16 mm, de l'enregistrement du son synchrone et des possibilités qu'elles offraient dans les années 1960 qui représentent le principal intérêt pour l'argument de ce mémoire.

Ces nouvelles technologies sont importantes pour comprendre la liberté et les mouvements des cinéastes puisqu'« il devint possible d'enregistrer l'image et le son synchrone en direct, « sur le terrain », sans être asservi au dispositif du cinéma du studio » (Marsolais 1997 : 61). Grâce à de nouvelles technologies et techniques (caméra légère, éclairage naturel, pellicule sensible, etc.), le cinéaste établit un nouveau lien avec le sujet, en entretenant un véritable rapport de participation avec celui-ci, un rapport d'une plus grande proximité par son gain de mobilité. Avec sa caméra, le cinéaste agit comme un témoin privilégié. La caméra n'est plus un obstacle, elle est au contraire un outil qui permet de faire avancer l'action (Marsolais 1997 : 107). L'évolution d'un appareillage cinématographique léger a permis à des cinéastes de s'approcher de personnes relativement marginalisées, de trouver des endroits et des individus qui pouvaient s'exprimer sur le monde et participer au travail des cinéastes. C'était une nouvelle façon de rencontrer l'Autre et de travailler avec lui. De lui ouvrir une porte sur l'imaginaire et un monde symbolique.

Les cinéastes de ce mouvement étaient divisés entre deux pôles d'influences. Celui de Flaherty qui préconise la transparence et la recherche idéale du montage en priorisant une participation des gens filmés, ou celle de Vertov, qui affirme par le montage, un message à travers l'image et la production de sens. Les cinéastes vont développer tout un appareillage cinématographique qui va accentuer leur possibilité de rapprochement. En réaction avec ces deux courants cinématographiques, les documentaristes du direct voulaient aller se fracasser contre le réel, augmenter la teneur de la vérité de leurs images, suivre l'action de leurs protagonistes, vivre avec l'autre en maximisant la proximité de la caméra avec les émotions vécues en temps réel, et surtout, capter la parole en direct, leur donnant ainsi le moyen de restituer intégralement les discours prononcés à l'intérieur de leurs films documentaires.

## **Méthodologie**

Cette recherche repose sur l'analyse de deux terrains cinématographiques. Après le visionnement de l'ensemble de l'œuvre filmique de Perrault, ce mémoire étudiera *Pour la suite du monde* et *La bête lumineuse* pour les raisons évoquées plus haut.

L'écriture sur Perrault est vaste et facilement disponible. Certains textes se sont imposés au cœur de la recherche. Perrault a souvent pris l'habitude de faire la retranscription de ses tournages. Les retranscriptions filmiques, notamment celles des deux films étudiés, nous donnent diverses informations sur le contexte des terrains cinématographiques, et nous permettent de comprendre le contexte de travail qui a permis l'émergence de la rencontre, le tournage du film, sans oublier le déroulement du montage. Les didascalies et les divers commentaires sur les séquences filmées nous donnent une panoplie de détails sur le travail de Perrault et sa façon de voir ses œuvres à travers sa pensée.

*Discours sur la parole* est un autre texte important. Écrit en 1966, et réédité dans un ouvrage regroupant des textes majeurs de Perrault en 1985, Perrault élabore les thèmes sur lesquels il travaillera l'ensemble de sa carrière. Ce texte nous permet de situer Perrault après son expérience à l'Île aux Coudres, et de comprendre comment cette île et ses protagonistes l'ont influencé le restant de sa carrière. D'une certaine manière, Perrault brode son cinéma autour des thèmes centraux abordés dans ce texte, notamment sur l'importance de la parole qui fonde le récit et un peuple, et le combat contre l'aliénation des images venues d'ailleurs.

À cette recherche se joindra l'expérience de Stéphane-Albert Boulais, un participant important de l'œuvre de Perrault. En effet, c'est lorsque j'ai lu Boulais que j'ai pu enfin prendre une distance devant les œuvres de Perrault. Pour avoir littéralement ingéré un grand nombre de ses écrits et de ses films, tranquillement, l'auteur ficelle notre pensée à la sienne.

Nous voulons croire à son rêve de pays. Perrault vient me rejoindre dans mes propres aspirations, par ce désir mythique de notre indépendance. Comment dire non lorsqu'un auteur proclame l'importance d'être Québécois, lorsque je suis moi-même dans ce chemin identitaire. J'ai envie de dire *oui* lorsqu'il me dit que la bataille n'est pas finie, que nous « peuple dépouillé du pouvoir d'élaborer une vision du monde, nous avons donc confié à d'autres le soin de fabriquer notre patrimoine et nos sabots » (Perrault 1985 : 300). Je me pose les mêmes questions que lui : « Qu'est-ce donc qui nous manque pour nous permettre d'élaborer une vision du monde qui nous soit propre et se reflète dans le quotidien » (Perrault 1985 : 301). Le cinéaste devient un pionnier, un militant de grande envergure. Perrault mentionne sans parler de lui-même :

Peut-on imaginer un marchand digne de ce nom (je ne parle pas des rêveurs déguisés en boutiquiers) qui cherche à vendre une marchandise susceptible d'améliorer notre vision du monde, capable de libérer les hommes du vieil esclavage millénaire? (Perrault 1985 : 300).

Sans naïveté, on comprend que Perrault parle de lui-même, de son approche et de son cheminement qui désire une résonance collective. D'une certaine façon Boulais m'a permis de prendre mes propres distances avec le discours idéologique de Perrault. Après son expérience cinématographique, il est le premier à confronter Perrault et à remettre en cause sa méthodologie de travail, à commencer une bataille sur le contrôle de la représentation. Ce combat musclé entre eux, décrit dans la maîtrise de Boulais (Boulais 1988), révèle le statut et le pouvoir de Perrault. Ainsi, Boulais nous permet de mettre en contraste le discours perraldien à travers un de ses interlocuteurs privilégiés qui l'a confronté, mais sur lequel peu d'auteurs se sont arrêtés. Boulais nous donne la chance de voir l'autre côté de la médaille par la description de ses expériences cinématographiques.

D'autres parts, le film de Jean-Daniel Lafond nommé *Les traces du rêve*, est très important. Perrault, ayant accepté de jouer le rôle d'un protagoniste à l'intérieur du cinéma direct devant la caméra de Lafond, se révèle à travers son discours. Cette mine d'informations est essentielle dans le cadre de ce mémoire. Cette prise en direct de la parole de Perrault nous permet de capter le réalisateur en personnages.

Dans un même ordre d'idées, quelques entrevues ont été pertinentes pour nourrir l'analyse de la collaboration. Ainsi, dans le cadre d'un reportage radiophonique à Radio-Canada en quatre épisodes effectués en 2009, Mathieu Beauchamp, Charles Plourde et Jean-Philippe Pleau ont effectué un montage regroupant des entrevues récentes supervisées par leur comité, tout en puisant dans les archives des extraits sonores pertinents de Perrault et de ses protagonistes parlant de leur expérience cinématographique.

De plus, étant donné l'importance de Stéphane-Albert Boulais pour ce mémoire, j'ai effectué une entrevue avec lui à Gatineau le 7 juillet 2011. Cette discussion enrichissante m'a permis de comparer son témoignage aux données recueillies et de multiplier les regards sur les contextes de collaboration à l'intérieur de projets de cinéma documentaire.

## CHAPITRE 1 : PIERRE PERRAULT

### 1.1 Biographie

Pierre Perrault est né à Montréal en 1927. Dès ses débuts, Perrault s'intéresse à l'écriture. Il participe à la rédaction de *Cahiers d'Arlequin*, la revue de son collègue. Il s'inscrit à la faculté de droit à l'Université de Montréal. Il publie une trentaine d'articles dans la revue *Quartier Latin*, dont il est le directeur pendant près d'un an. Il complète ensuite sa formation d'avocat à l'Université de Paris et à l'Université de Toronto. Perrault exercera son métier d'avocat entre les années 1954 et 1956.

Perrault rencontre dès le début de ses études universitaires Yolande Simard. Il l'épouse le 3 octobre 1951. Native de Charlevoix, sa femme lui fit découvrir un nouveau « pays ». Perrault découvre alors un langage vernaculaire bien différent de son éducation universitaire. C'est grâce à Yolande que Perrault rencontre les futurs protagonistes de son premier film à l'Île aux Coudres. Cette région du Québec le marquera définitivement et lui inspirera une partie imposante de sa production littéraire, radiophonique et cinématographique. On peut considérer l'Île aux Coudres comme la source d'une grande découverte qui mènera ce dernier à la recherche d'une identité proprement québécoise.

Dès 1955, Perrault délaisse rapidement sa profession d'avocat et plonge dans celui de l'écriture. Il écrira les textes de l'émission radiophonique *Au bord de la rivière*. Les dix années suivantes seront une période abondante de création littéraire : il participe à 14 séries radiophoniques et apprend les rudiments du magnétophone, il écrit des textes pour la scène et la télévision, il publie deux recueils de poésies *Portulan* (1961) et *Ballades du temps précieux* (1963), un récit poétique *Toutes isles* (1963) et une pièce de théâtre *Au cœur de la rose* (1964). Avant même de découvrir la caméra, Perrault était un homme dont l'univers poétique était foisonnant (Perrault 1996 : 323-324).

Au sujet de son statut social, il existe très peu d'informations complémentaires à celles mentionnées. Mais notons que Perrault présente une évolution intéressante de son statut : canadien-français, habitant Montréal depuis sa tendre jeunesse, Perrault passe d'une culture d'élite, hautement universitaire pour l'époque, citadine, d'une langue française distinguée,

littéraire, à une culture populaire, à une langue vernaculaire lorsqu'il parcourra le pays avec sa caméra et son magnétophone. Il dit lui-même :

J'avais donc à explorer l'immense territoire de l'oralité. À rencontrer une parole sans pays. J'étais un émigré de l'intérieur. J'arrivais de la terre des écritures. D'une littérature et d'une imagerie étrangère à ma réalité. Qui m'empêchaient de lire ma réalité. Pourtant comme eux, j'avais lu tous les livres. Et comme eux, je me suis senti à l'étroit dans ma peau vernaculaire (Perrault 1995 : 21).

Les deux pieds ancrés dans la ville, il tournera son regard vers la campagne où il apercevra les germes de sa propre identité québécoise.

## **1.2 Première expérience filmique**

Tout en étant un jeune écrivain, Perrault commence vers 1959 sa carrière comme cinéaste. Il participera avec René Bonnières à la production de 13 courts films documentaires qui s'intituleront *Au pays de Neufve-France*. Cette série décrit la vie et les traditions des populations qui habitent sur la côte nord du Saint-Laurent. Il en écrira les commentaires (Perrault 1996 : 324).

## **1.3 L'importance de *Pour la suite du monde***

Son premier long métrage *Pour la suite du monde* (1963) est très important dans l'histoire du cinéma du Québec. On le décrit souvent comme étant « sans doute le film le plus emblématique dans l'histoire du Québec, parce qu'il symbolise à la fois l'éveil de l'identité québécoise [...] et l'épanouissement de sa cinématographie » (Zéau 2006 : 325). Le film est l'aboutissement de l'évolution des techniques cinématographiques et du cinéma direct. *Pour la suite du monde* est le premier film canadien en compétition à Cannes (Jean 2005 : 44) et il s'inscrit dans la fondation de la section francophone de l'ONF à Montréal en 1964 (Jean 2005 : 35-36) en étant le premier long métrage produit par l'ONF (Zéau 2006 : 326). *Pour la suite du monde* est aussi l'aboutissement technologique des caméras dites légères 16 mm et de

l'enregistrement du son synchrone. On le considère souvent comme le porte-étendard du cinéma direct, puisqu'on y trouve une libération dans l'espace (développement technologique), dans un contexte politique, social et institutionnel en changement (Révolution Tranquille et création de l'ONF français) et une libération créatrice des studios dirigés par les anglophones pour aller à la rencontre de l'Autre sur le terrain.

Le cinéma direct jouera un rôle important au sein du nationalisme québécois en allant filmer les gens sur le vif : « le cinéma direct, né un peu avant 1960, se fait l'écho de l'éveil de la société québécoise » (Jean 2005 : 45). C'est dans ce bain idéologique que s'inscrivent les trois premiers longs métrages de Pierre Perrault à l'Île aux Coudres, participant au fondement du jeune cinéma national québécois. Le travail de Michel Brault et de Pierre Perrault à l'Île aux Coudres va faire le tour du monde et ce film est encore aujourd'hui considéré comme un film majeur et pionnier du cinéma direct (Zéau 2006).

#### **1.4 Mémoire, histoire et poétique du récit**

L'historien français Pierre Nora s'est intéressé à la question de la mémoire comme phénomène social. Dans notre monde contemporain, la mémoire, processus porté et actualisé par les individus en constante évolution, a été remplacée par l'histoire : « La mémoire est un phénomène toujours actuel, un lien vécu au présent éternel ; l'histoire, une représentation du passé » (Nora 1992 : 19). Cela a eu un impact sur la conception identitaire mémorielle, puisque ce passage demande une redéfinition de sa propre histoire. Aujourd'hui, « l'histoire est notre imaginaire de remplacement » (Nora 1992 : 42). La Nation a tourné son regard vers l'avenir et le passé est idéalisé en monuments, en archives, etc. Pour l'auteur, tout ce qui est nommé mémoire aujourd'hui est déjà de l'histoire. Nous assistons à la fin d'une tradition de mémoire ou du moins à une redéfinition de celle-ci. Pierre Nora mentionne que « la fin de l'histoire-mémoire a multiplié les mémoires particulières qui réclament leur propre histoire » (Nora 1992 : 29). Perrault était très réactionnaire à cette perte de repère, la revitalisation de la tradition de mémoire est un leitmotiv de son cinéma et de ses écrits. Alexis Tremblay, un protagoniste de *Pour la suite du monde*, conçoit la mémoire par la parole et le récit donne la légende. Dès l'arrivée de Perrault à l'Île aux Coudres, Alexis « commence le récit, comme un

mets de la plus haute importance » (Perrault 1985 : 19). Perrault explique bien l'importance du récit comme source de libération mémorielle, de légende qui appelle le collectif : « Est-ce qu'il y a là quelque chose de précieux qui n'est pas coté à la Bourse de New York et qui pourrait devenir l'amorce d'une libération? À quoi peut bien servir le récit? » (Perrault 1985 : 24).

Stéphane Inkel décrit le cinéma de Perrault comme la « coïncidence du passé et du présent à l'intérieur d'une parole qui permet d'entrouvrir l'image à la dimension du devenir » (Inkel 2009 : 70). Inkel décrit le besoin de créer un « devenir-peuple » par l'énonciation d'une identité à travers l'enregistrement des paroles sur le point de disparaître, mais également d'un « devenir-passé » de l'image par son état d'archive visuelle et de son « avoir-été », contrainte purement physique de l'archive. « Le présent de l'image s'avère ainsi surchargé, pris entre le projet du devenir et la nécessité de l'archive qui répond à la perte irrémédiable de la tradition qu'elle recueille » (Inkel 2009 : 70). D'où le travail incessant de Perrault sur la question de l'identité et de la revitalisation de la tradition de mémoire. Le réalisateur donne la parole à ces mémoires marginalisées pour redonner un second souffle à la tradition de mémoire, tradition qui a forgé notre identité pendant des siècles. Perrault est un défricheur d'espace qui libère une mémoire révélatrice : « Perrault veut libérer l'homme québécois de ses modèles, de ses idolâtries. Le proposer à lui-même » (Garneau 2004 : 29), par l'entremise d'images qui l'interpellent et l'incitent à un désir de communauté. Perrault définit le fait d'être Québécois comme quelque chose qui se construit et qui se désire. « Il faut avoir une volonté de s'appartenir et avoir envie de soi! » (Perrault dans Lafond 1988 : 170). Jean-Daniel Lafond, un cinéaste québécois, qui a fait un film sur Pierre Perrault, décrit le travail du réalisateur :

Il trouve le moyen de *fonder* une mémoire collective, mieux, d'inscrire une culture, la culture québécoise profonde, en voie d'effacement, dans un mode d'écriture radicalement nouveau, qui répond parfaitement au besoin d'*anthropogenèse* du nationalisme renaissant. [...] C'est un mythe fondateur qui participe amplement à la mise sur pied du cinéma québécois et à la constitution d'une nouvelle culture (Lafond 1988 : 97-98).

Perrault donnera la parole à ceux qui ne l'ont pas, aux hommes négligés du monde contemporain, ceux qui « apprenaient à vivre en vivant » (Perrault 1985 : 10). Le cinéma direct, développé par Perrault, donnera une place prépondérante à la parole comme outil

mémoriel. Alexis Tremblay, un patriarche devenu légende à l'Île aux Coudres, est le *leitmotiv* par excellence de l'ensemble des œuvres de Perrault. L'auteur le décrit comme « un vieil homme ignorant les géographies, ignorant l'histoire, mal instruit par l'écriture... un vieil homme surchargé de mémoire » (Perrault 1985 : 14-15). Le récit est au cœur d'une réflexion profonde chez Perrault. Perrault voulait fonder un pays avec les mots du pays.

Comme nous allons le voir bientôt, Perrault, en puisant dans un présent éloigné de la ville une représentation du Québécois en train de disparaître, espérait que cette image nostalgique du Québécois puisse marquer l'imaginaire du peuple dans lequel il vivait. En d'autres mots, Perrault fouillait le passé tout en désirant que ses images créent quelque chose de nouveau pour la société actuelle, comme une sorte de réveil. Et ce paradoxe – le passé qu'il désirait imposer au présent – sera un moteur de création pour l'ensemble de sa carrière. Perrault fouille l'âme québécoise et y cherche une image révélatrice.

## **1.5 Le combat de Pierre Perrault**

Dans son cinéma, la parole est un élément central et les images l'accompagnent, la confirment, et ce, même si les images font un tout autre travail. Le cinéaste voulait retrouver une parole québécoise chez des gens « écartés de l'histoire » parce que la littérature de l'époque représentait les dominants et ignorait cette nature unique de paysan, du marginalisé. Perrault explique son désir de donner la parole à ceux qui ne l'ont pas et décrit le cinéma direct comme une source nouvelle de connaissances, évitant de représenter les dominants surreprésentés : « Peut-être sommes-nous au début d'une nouvelle connaissance de l'homme? Ne lui avons-nous pas trop souvent mis les mots dans la bouche? Et si on lui rendait enfin la parole » (Perrault 1985 : 30). Perrault aura donc le désir d'aller à la rencontre de l'Autre et d'écouter ce qu'il a à dire, de montrer par l'image, le réel tel qu'il est vécu.

Selon Alexandre Jacques, le travail de Perrault a pour objectif de rétablir une vie sociale individuelle et mémorable que l'histoire dominante oublie (Jacques 2003). Perrault veut sauvegarder les gens et leurs mémoires. Une entreprise qui s'inscrit dans une anthropologie de sauvetage. L'histoire que l'on retrouve dans les livres uniformise le réel en-soi pluriel et hétérogène au profit de la représentation « des dominants ». Donc, lorsque Perrault donne la

parole à ceux qui ne l'ont pas, il offre la possibilité d'une réécriture de l'histoire faite par l'Autre à travers son discours : « le cinéaste se faufile dans les fissures de l'Histoire » (Jacques : 164), et dégage un espace inconnu. Perrault filme, nourrit la Grande Histoire, il donne une nouvelle perspective. C'est un « défricheur d'espaces oubliés » (Jacques : 139). Perrault constatait les pressions culturelles des autres nations, principalement celle des États-Unis. Dans un texte paru en 1966, il décrit les changements culturels qu'il voit s'imposer au Québec comme des concepts idéologiques et il fallait à tout prix :

...fracasser le moule inventé ailleurs pour donner libre cours à la vie [...] car nous sommes sur le point d'occulter toutes les différences, de porter tous le même triste costume pour l'amour de Love Story, de penser le même Pepsi [...] ressembler à toulmonde et à personne (Perrault 1985 : 13).

Pierre Perrault sera donc un des combattants contre la modernité uniformisante. Dans son texte *L'apprentissage de la haine*, Perrault démontre sa hargne contre un système qui encourage l'adoption des symboles d'ailleurs. Il nous décrit son désappointement, quand ses propres enfants chantent les mérites des produits Kraft : « c'est toute la culture qui dégringole dans le dépotoir de la consommation » (Perrault 1985 : 132). Mais encore, Perrault avait son idée du système politique dans lequel il vivait :

Nous sommes en train d'institutionnaliser une culture de consommateurs. Nos souvenirs du Québec sont fabriqués au Japon. Mais, et c'est ce qui est le plus grave, nous avons confié aux marchands le soin de fabriquer notre culture et de nous inventer des symboles à la hauteur du marchandage (Perrault 1985 : 138).

Perrault désire trouver l'origine de l'homme québécois. Selon lui, cette origine ne se trouve pas dans les centres urbains ou dans les livres, encore moins chez les marchands de rêves, comme il aimait les appeler. Perrault recherche un local plus isolé qui n'a pas subi encore les changements du monde contemporain. Même si Perrault va en France, en Acadie, dans le nord glacé ou en territoire montagnais, cela fait partie de sa quête d'authenticité. Allez chez les Autres pour mieux se voir, se comprendre. Parlant de ses deux derniers films sur le bœuf musqué, Perrault nous confie le nécessaire détour pour se comprendre :

En vérité le bœuf 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 des princes. Un peuple abandonné à lui-même et à l'hiver (Perrault 1995 : 32).

Perrault veut à tout prix trouver des miroirs aux reflets québécois « Le thème perraldien par excellence [est] celui d'une absence de la communauté sur le plan symbolique » (Froger 2009 : 65). Perrault va travailler à remplir ce « vide » symbolique par une parole québécoise. Perrault a toujours été tracassé par les conséquences du monde globalisé, le fait de voir l'identité québécoise s'effriter dans l'espace et le temps. La citation suivante, écrite dans la retranscription de *Pour la suite du monde* en 1992, trente années après le tournage, parle de cette angoisse :

L'Île aux Coudres commence à ressembler à une Île aux Coudres idéale, mémorable, qui risquait de devenir légendaire et de tomber, petit à petit, dans l'oubli. La légende inscrite dans les mémoires ne survit pas à la mémoire. La mémoire est un vécu qui se raconte. Au-delà il ne reste que des vestiges plus ou moins aménagés, que l'écriture, les images, la chanson délogent sans pitié. La présence des images marchandises, la surabondance des informations, la fiction qui remplace la réalité, tout ce monde de la mode, des idoles, des stars, des super-stars, des vedettes, du sport, du cinéma, du super-divertissement, dilue les mémoires et fait le vide dans les âmes. Les hommes ne s'appartiennent plus, ils sont dépossédés de leur réalité, ils sont possédés des images comme autrefois par les démons. Le rêve n'étant plus autorisé ailleurs que dans le rêve. Le discours de la mémoire n'a plus cours (Perrault 1992 : 102-103).

Comme Bourdieu nous l'explique : « Le discours régionaliste est un discours performatif, visant à imposer comme légitime une nouvelle définition des frontières et à faire connaître et reconnaître la région ainsi délimitée contre la définition dominante » (Bourdieu 1982 : 139-140). Le discours est performatif dans le sens qu'il doit combattre les influences extérieures dominantes et rendre légitime le discours subjectif du local. Dès le début de sa carrière, Perrault reconnaissait la puissance de cette manœuvre sur la revitalisation de la mémoire. Perrault comprit cette force représentative de la région contre la représentation dominante. Perrault, à travers ses personnages, risque le pari de l'altérité avec sa propre société en promulguant des messages et des opinions sur l'identité québécoise, de son origine jusqu'à sa quête.

## 1.6 Deux objectifs derrière la caméra de Perrault

Il existe deux tangentes au cinéma direct de Perrault. La première nous est décrite par Christian Poirier dans son livre *Le cinéma québécois : À la recherche d'une identité?* Il en vient à la conclusion que le cinéma direct est une démarche qui désire tracer le portrait de ce fonds commun québécois qui se retrouve sans image : « l'identité québécoise étant appréhendée comme un vide à remplir, comme une question devant absolument ne pas être laissée sans réponse » (Poirier 2004 : 128). Le cinéma direct québécois désire montrer *des réalités* du Québec pour définir et revitaliser l'identité québécoise.

La portée du cinéma direct de Perrault peut également être vue comme un inventeur de liens communautaires. Marion Froger questionne l'idée du portrait québécois dans son livre *Le documentaire québécois à l'épreuve de la communauté*. Elle en vient à la conclusion que ce n'est peut-être pas la recherche de l'essence qui est au cœur de cette démarche, mais plutôt un désir et une création de nouveaux modes de communications et de socialisation. Ainsi : « ce qui est finalement en jeu est la fabrication d'un lien communautaire, plutôt qu'un discours sur la communauté » (Froger 2006 : 212).

Ces deux approches sont complémentaires pour comprendre le désir chez Perrault de filmer une culture en voie d'effacement, de fonder par le fait même une identité proprement québécoise et ultimement, par l'institution d'une forme filmique qui lui est propre, de créer des réseaux de socialisation qui auront un impact sur la constitution de la société québécoise et l'amèneront à changer vers ce qu'il appellera souvent *une possession*, un territoire non soumis, de cesser de mettre notre patrimoine dans les musées et de vivre le Québec.

Perrault a deux personnalités. Il est émerveillé devant cette mémoire vivante qu'il découvre et alarmé par sa disparition. Il constate l'effritement du Québec qui se mondialise. Il ira aux quatre coins du Québec avec ce désir de sauvetage, ce besoin de faire entendre ceux qui n'ont jamais eu la parole. D'autre part, Perrault est aussi un homme souverainiste qui comprend le rôle de l'écriture et l'impact de ses films comme des outils qui permettent de baliser le Québec à *devenir*, en créant des discours qui interpellent les individus. Il développera une écriture filmique qui fouille le passé pour un avenir vivant, tout en promulguant une vision romantique d'un « Québec idéal ».

## 1.7 Le refus de faire du cinéma

Perrault refuse catégoriquement qu'on qualifie son cinéma de cinéma. Cela entre en contradiction avec ses propres idées sur l'entreprise cinématographique. Il ne voulait pas habiter la même maison que le cinéma, marchand de rêve, lui étant, marchand d'authenticité. C'est pourquoi il nomma sa pratique comme un cinéma du vécu. Perrault a visiblement de la difficulté à accepter ce rapport incontournable du réalisateur à son œuvre. Dans une entrevue, lorsque ce dernier se retrouve à Cannes pour son film *La bête lumineuse*, il décrit comment il n'a pas sa place dans ce milieu :

Ça me gêne qu'on parle de films faits par Pierre Perrault. Ce sont des films faits ensemble. Je ne suis qu'un artisan. J'essaie de faire en sorte que les gens soient présents dans leur vie... que l'homme se rencontre lui-même... ce n'est pas ma place ici (Perrault dans Lafond 1988 : 30).

À plusieurs reprises, il décrit ses films comme étrangers aux autres, qui ne se traduisent pas dans le langage d'un grand festival du cinéma, ce qui est une position problématique en lien avec sa position de réalisateur. Perrault gardera le même discours toute sa carrière : « J'ai beau m'en défendre, le cinéma m'interdit de croire que je ne fais pas du cinéma » (Perrault 1992 : 277). Perrault refuse cette relation obligatoire qui le lie à une industrie de marché. Le cinéaste est en plein combat contre le capitalisme englobant et homogénéisant, la littérature et le cinéma de fiction. Pourtant, ses propres films sont produits dans une instance institutionnelle (ONF) et ils doivent ultimement rejoindre un public et donc, être commerciaux. Perrault refuse cette responsabilité de l'auteur :

Mais à aucun moment, je ne me suis demandé ce qu'il fallait incorporer dans un film pour qu'il se vende bien. À aucun moment, je n'ai songé à vendre la marchandise. J'ai voulu atteindre quelqu'un et non rejoindre tout le monde. En définitive j'ai voulu m'atteindre moi-même. J'étais le public. Et mon entreprise un peu naïve consistait à me persuader moi-même d'hommes, de femmes et d'îles d'ici. Et j'ai pu croire un jour un peu naïvement que ces sortes de découvertes d'un pays pouvaient intéresser les gens du pays (Perrault 1983A : 38).

Cette position me semble peu cohérente. Si c'était lui le public, pourquoi documenter la réalité ou un pays à devenir? Perrault nous dit finalement qu'il était fasciné devant ses héros

marginalisés et qu'il aimerait bien qu'on le soit aussi, qu'on écoute comme il entend, qu'on voie comme il filme. Perrault était conscient de l'impact de ses films et de son orientation cinématographique. Un intellectuel tel que lui connaissait pertinemment la transformation de la société québécoise et les raisons qui le poussèrent aux quatre coins du Québec pour documenter un pays en voie d'effacement. Alors pourquoi Perrault a-t-il construit avec beaucoup d'ingéniosité, des drames à travers ses films? Boulais (1997) nous décrit cet aspect très intéressant de son cinéma. Plus encore, Perrault manifestait l'inévitable besoin de « trouver un moyen pour rejoindre l'homme d'ici et, au lieu de le transformer, le persuader de lui-même. Transformer le public en hommes » (Perrault 1983A : 38). Autant dans ses films que dans ses écrits, Perrault nous adresse constamment la parole. Comme nous l'explique Jean-Daniel Lafond : « Cette reconquête de la parole sauvage, aussi naïve qu'elle voulait paraître, n'allait pas sans un projet organisé et cohérent : le projet national, la quête d'un pays, la reconquête du droit à l'existence du peuple québécois » (Lafond 1988 : 130-131). Perrault veut nous laisser croire que ses intentions étaient pures et uniquement tournées vers les gens qu'il filmait, en toute naïveté, et par la suite, nous raconter l'histoire d'une rencontre qui pourrait nous ouvrir les yeux sur nous même. Le discours de Perrault présente plusieurs incongruités et nous aurons l'occasion d'y revenir en analysant *La bête lumineuse*. Une chose est sûre, les films de Perrault s'inscrivent dans un projet agencé à son désir de pays.

## 1.8 Techniques de tournage

Dans ses nombreux écrits, Perrault nous donne la chance de comprendre les multiples tangentes de son cinéma. Dans son texte fondateur *Discours sur la parole*, l'auteur nous décrit ses premiers moments à l'Île aux Coudres. Bien avant la réalisation de *Pour la suite du monde*, Perrault parcourait cette île avec son magnétophone. Il nous explique cette impression de pouvoir enregistrer l'entièreté de la parole, dépassant la puissance du livre :

Nous étions les premiers à imprimer la parole toute entière [...] plus efficace que la pierre de Rosette [...] Nous pouvions enfin échapper à la mémoire humaine et à ses faiblesses en mémorisant grâce au magnétophone l'instant précis et toutes ses harmoniques (Perrault 1985 : 28).

Un outil qui enregistre le son, par sa possibilité de recréer le discours intégral en répétition, dépasse la mémoire humaine qui elle, oublie les détails d'un discours, les sons ambiants et la subtilité des intonations. Le magnétophone permet une précision, une exactitude et un retour sur un réel capté à l'instant présent. Perrault entre littéralement en combat contre la littérature qui homogénéise nos consciences : « L'écriture a tout simplifié à outrance. Elle a surtout été le privilège de quelques-uns [...] L'écriture, pour sa part, ne s'est intéressée qu'aux princes et aux principautés » (Perrault 1985 : 30). C'est la parole humaine, ordinaire, des gens écartés de la grande histoire que Perrault cherche à enregistrer. Plus qu'une simple parole, Perrault cherche à ramener à travers ses discours, une réminiscence proprement québécoise à la réalité, un électrochoc vernaculaire.

L'idée d'une parole qui fait avancer l'action prendra sens dans son premier long métrage *Pour la suite du monde* où une pêche aux marsouins sera reprise après 40 ans « d'oubli dans l'acte ». Les patriarches de l'île vont à la fois être la source mémorielle de la pêche (Alexis Tremblay, Grand-Louis et Abel Harvey) et chefs de chasse lors des étapes de la pêche aux marsouins (Grand-Louis et Abel Harvey). Le magnétophone de Perrault lui sert de balise, de mémoire et d'outil catalyseur pour l'avenir de la parole : « il y a désormais un avenir pour la parole depuis la découverte (récente) du magnétophone » (Perrault 1985 : 36). Ensuite, la caméra devient nécessaire pour contextualiser avec l'image, toutes les dimensions d'une parole en direct. La caméra participative de Michel Brault, qui suit les pêcheurs un peu partout dans la ville jusque sur la mer, oblige les réalisateurs à suivre l'action où elle se déroule. Perrault décrit cette caméra participative : « la caméra nous a obligés à situer le récit dans le présent, à vivre plutôt qu'à raconter » (Perrault 1985 : 38). La réalité prise en main par les protagonistes devient l'histoire à filmer. C'est l'événement lui-même qui dicte le chemin à suivre, les cinéastes obéissent à ce qu'ils ont sous les yeux : « 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 » (Perrault 1985 : 38). La pêche aux marsouins dans *Pour la suite du monde* devient le cœur du récit qui se joue devant eux en direct.

Perrault privilégie un long séjour chez les gens qu'il désire filmer. C'est aux cinéastes à se déplacer dans le monde de ceux qu'il désire capturer. Ils veulent connaître les lieux et leurs futurs protagonistes. Perrault était le premier levé au matin lors des tournages. Il préparait le terrain avant même l'arrivée de ses collègues de travail, équipe qui se voulait réduite pour

influencer le moins possible l'environnement. Il y avait tout un travail relationnel derrière le film et Perrault excellait dans ce type de préparation. Perrault insiste sur son absence de contrôle sur le terrain : « Je refuse de faire jouer à ceux que je filme autre chose que leur propre rôle. Les personnages sont libres, libres de leur parole, dans une situation qui leur appartient, dont ils sont les maîtres » (Perrault dans Lafond, 1988 : 30). Perrault défendra toujours ce principe idéologique de son impact lors du tournage. Nous aurons l'occasion d'y revenir plus tard en consacrant une partie sur l'impact de Perrault sur le terrain cinématographique et sur ses participants. Mais disons pour l'instant que les protagonistes de ses films sont libres de paroles et d'actes devant la caméra de Perrault.

D'autres parts, les outils de cinéma, comme le magnétophone et la caméra deviennent des moyens pour s'agripper à la réalité qui passe et s'oublie. Ils peuvent enregistrer ce qui s'est passé. Il y a quelque chose d'indéniable dans la capacité de la caméra à enregistrer des bouts de réalité. La machine est insensible, elle boit tout ce qu'on lui montre. Il ne suffit qu'à appuyer sur un bouton. L'image devient immédiatement une archive audiovisuelle. Comme Michèle Garneau nous l'explique, il existe deux types de mémoire. La première mémoire est celle de la mémoire électronique de l'enregistrement. C'est « une pénétration intense du réel par les appareils » (Garneau 2004 : 24). Perrault nous témoigne de cette même objectivité des appareils dans son livre *L'Oumigmatique ou l'Objectif documentaire* : « Je fais confiance au regard de mes objectifs. À l'impartialité des lentilles » (Perrault 1995 : 173). Perrault repose son jugement sur les machines, il se laisse apprivoiser par la caméra et le magnétophone, parce qu'elle lui révèle une mémoire vraie qui évite les pièges de la fiction et la subjectivité du cinéaste qui tronque la réalité. La deuxième mémoire est une recherche poétique du « mémorable » au moment du montage. Perrault cherche le mémorable, ce qui frappe l'imaginaire et nous pousse vers l'univers symbolique. Perrault se situe entre deux moments ; entre *un espace de travail* au moment du tournage, et *une recherche d'espace* à travers le métrage au montage.

## 1.9 Techniques de montage

Le montage est extrêmement important pour comprendre les concepts de représentation, de collaboration et de pouvoir au cinéma. Le premier montage s'effectue à travers les appareils techniques (choix de cadre, de lumière, de lieux, etc.). Les explications de Perrault sur son montage nous permettent de mieux comprendre la place du réel dans sa conception filmique. Il décrit le montage comme un simple compte rendu de la réalité. Le film est le témoin de ce qui s'est passé :

Moi, je prétends ne pas faire une manipulation; je prétends qu'il y a un seul montage possible... à mes yeux! On peut manipuler du métrage évidemment comme on veut; la seule direction possible c'est celle que j'ai essayé de définir. C'est une fidélité à ce qui s'est passé, à ce qui s'est produit devant moi et une fidélité aux personnages. Ce qui ne laisse pas de manœuvre (Perrault dans Lafond 1988 : 126).

On remarque ici l'absence de choix du réalisateur. Il nous explique comment il a les mains liées devant une réalité qui s'est imposée. Il n'y a qu'un seul montage possible et c'est celui de Perrault, comme une forme du destin qu'auraient formé les rencontres devant la caméra. D'une certaine façon, Perrault nous décrit comment ses personnages lui dictent le montage à travers la parole enregistrée. Mais Perrault doit faire des choix, c'est inévitable. Il justifie les séquences qu'il coupe comme des moments où le personnage cherche l'inspiration, quand elle tarde à venir, Perrault ne fait que la supprimer :

C'est un peu ça le montage... au fond, ce n'est pas biffer quelque chose de vrai ou de moins vrai ou de pas vrai, c'est simplement permettre d'attendre le moment et puis de donner le meilleur moment de l'homme... c'est lui rendre justice... (Perrault dans Lafond 1988 : 118).

Dans son premier film *Pour la suite du monde*, sa technique de montage semble faire sens et pourrait être l'écho du discours de Perrault. À travers l'événement de la reprise de la pêche, les discours des protagonistes, notamment celui d'Alexis Tremblay, permettent de suivre une action à travers la parole. Après l'écoute du film, l'impression d'avoir eu le meilleur moment de l'homme est bel et bien présente. Perrault avait également une attitude respectueuse face à cette région de Charlevoix principalement parce que sa femme venait de cette région et étant

donné sa connaissance intime de ces gens. En contrepartie, Perrault garde exactement le même discours pour *La bête lumineuse*. Continuons notre analyse de son montage.

Perrault va même plus loin et s'efface derrière la parole de l'Autre : « C'est l'humanité qui m'intéresse. C'est elle qui prend la parole. Je m'efface devant cette parole inédite. Je refuse d'en être l'auteur » (Perrault 1996 : 17). D'une certaine façon, Perrault fait la distinction entre « réalisateur de documentaires » et « cinéma d'auteur ». Ainsi, il penchera entre un cinéma qui utilise des documents audio-visuels, pris sur le vif, dans un lieu donné impliquant des individus en action, et un cinéma d'auteur qui reflète sa personnalité artistique, sa signature d'artiste engagé. Perrault est l'auteur de ses films, comment prétendre le contraire. Comme nous l'avons vu, le réalisateur hésite à étiqueter ses films sous l'effigie du cinéma, il refuse même d'être l'auteur de ses propres films : « Et maintenant me voilà prêt à admettre que je ne suis pas un cinéaste » (Perrault 1983A : 12). Ses films ne sont qu'un compte rendu de la réalité, un concentré des meilleurs moments d'une rencontre. Mais Perrault ne filme pas tout bonnement sur le coin de la rue ou par inadvertance. Comme nous allons voir pour certains de ses films, ils sont organisés et se fondent sur un désir collaboratif planifié et stratégique.

Nous en arrivons à un important constat : Perrault procède à un effacement de soi au nom de la réalité, c'est-à-dire qu'il se cache derrière le métrage et récuse son influence sur les lieux du tournage. Cette position a des conséquences idéologiques indéniables quant à la responsabilité de l'auteur et son éthique de travail devant le métrage à monter. Pierre Perrault a cependant une technique de montage très particulière. Plusieurs auteurs l'ont décrite comme un montage poétique :

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. Passant parfois de Didier et Chaillot dans Paris à Jean Raphaël dans sa cuisine de Pointe-Bleue. J'en remplis mes cahiers. À partir de cette ébauche, le vrai montage va débuter. Je confie mon cahier de bricolage au monteur [...] et je continue avec mes bouts de papier à suivre la progression du montage pellicule [...]. Ensuite, de peine et de misère, le papier poursuivant à la trace l'image qui évolue vers le film final (Perrault 1996 : 95-96).

Nous pourrions aussi décrire cette pratique comme un montage oral par la transcription des paroles. Cette technique de montage contredit la « non-manipulation » que Perrault revendique. Soulignons simplement que cette technique particulière crée des discours entre personnages qui ne s'adressaient préalablement pas la parole, les faisant se répondre l'un l'autre à travers diverses scènes. Ainsi, Perrault, à travers la manipulation de l'image et de la parole, « fait se télescoper lieux et temporalités hétérogènes pour produire du sens » (Scheppler 2009 : 78). Et comme Scheppler le mentionne dans son article, le film final n'est pas une répétition du tournage, mais il est une nouvelle expérience qui doit produire chez l'auditeur un sens nouveau et inattendu. Son montage est un « monologue intérieur » (Schepple 2009 : 69).

#### **1.10 Niney et Lioult : la portée du réel, de l'objectivisme au subjectivisme**

Tout d'abord, Lioult nous décrit deux instances de *réel* dans le cinéma documentaire. La première est « cinéma du réel » et elle renvoie aux images visuelles et sonores comme trace directe de plusieurs aspects du réel, soit des bouts de réalités filmés sur pellicule. C'est le métrage à proprement dit : les lieux du tournage, la luminosité du ciel, les paroles, les structures des bâtiments, les vêtements, les actions des protagonistes, etc. La deuxième est « vision du réel » où toute image est le produit d'une interprétation d'un auteur, et en second lieu, d'un spectateur. Lioult en conclut que : « Une des difficultés de l'analyse tient donc à l'étroite imbrication des deux ordres de réalité au sein même du régime normal de signification » (Lioult 2004 : 38). Et voici une des difficultés de Perrault qui ne considère valable que la première dimension du réel prise en direct. Sa subjectivité est mise de côté dans son discours aux profits d'une vision objective du métrage qu'il faut monter et montrer comme un fait réel. Comme nous le rappelle Niney, tout plan est d'abord une découpe de l'espace et du temps. Le plan découpe le décor et devient un point de vue subjectif du réel qui ne peut être représenté dans sa totalité (Niney 2000 : 15). De plus, le discours de Perrault peut être catégorisé dans ce qu'il appelle l'objectivisme. Selon Niney :

...croire qu'il y a les faits en soi indépendamment des opinions, interprétation [...] faire croire qu'on peut re-présenter le réel tel quel, sur le fait [...], que le direct, l'immédiat, c'est visiblement la vérité : tout cela relève de l'objectivisme (Niney 2000 : 16).

La rhétorique de Pierre Perrault va dans ce sens. Et Niney nous décrit très bien le mensonge fondamental du montage pur du réel :

Le montage n'est mensonge systématique qu'aux yeux de ceux qui croient (ou veulent faire croire) que le plan, lui, est vérité, évidence, empreinte objective de la réalité, que l'image est pleine du fait accompli [...] Le montage n'est un défaut du réel que si l'on croit positivement que reproduire le réel tel quel est possible et suffisant. Comme s'il était possible de fixer le réel (Niney 2000 : 16).

Pratiquement tous les écrits ou les entrevues de Pierre Perrault vont en ce sens et témoignent de la possibilité de fixer le réel tel quel. L'importance que Perrault accorde à la « puissance » du réel le pousse même à affirmer à Boulais dans une lettre que : « le film [*La Bête lumineuse*], dans dix ans, se souviendra plus et mieux que toi de ce qui s'est passé. Est-ce une consolation? On en reparlera » (Perrault dans Boulais 1988 : 47). L'idéologie de Perrault est claire, son film représente une vérité qui s'est produite dans un contexte cinématographique dont il rend à travers l'image un compte rendu. Son film dépasse la capacité mémorielle humaine. Boulais a écrit un mémoire sur son expérience cinématographique. Cette reprise de possession du discours *sur ce qui s'est passé* peut sans doute être considérée comme un besoin de reprendre en main une certaine réalité qui lui appartient et qui a été estropiée dans *La bête lumineuse*. Cette démarche personnelle met aussi en perspective cette impression d'abus de confiance du cinéaste et cette trahison du réel qu'ont ressenti les protagonistes envers l'équipe de tournage.

La manipulation par le montage, est selon Perrault, purement physique, puisque le réel a déjà décidé pour lui lors du tournage les séquences finales. La pêche dans le film *Pour la suite du monde* est naturellement le filon du film. Même si l'idée de la reprise de la pêche provient des cinéastes, cette pêche s'effectuera par les gens de l'île qui l'actualiseront par leurs actions et leurs verbes vernaculaires. L'événement « pêche » devient donc le cœur du film. D'ailleurs le montage de *Pour la suite du monde* est plus linéaire. Nous avons donc une suite logique dans l'action des protagonistes à l'intérieur du film : 1) la première image est un intertitre qui

nous explique la situation avant le film (pêche pratiquée jusqu'en 1924, reprise en 1962), 2) discussions de la reprise de la pêche à l'île (discussions informelles, à l'hôtel de ville, à l'église, etc.), 3) l'organisation de la pêche (discussion, planification des harts et de l'équipe), 4) la reprise de la pêche (balisage et pose des harts, attente et prise du marsouin) 5) le transport du marsouin aux États-Unis et les discussions finales sur leurs expériences de pêche. Tandis que pour *La bête lumineuse*, le film entier est brodé autour de la querelle entre Boulais et Bernard l'Heureux, son ami d'enfance. Le film commence avec une discussion entre ces deux derniers après la chasse, et donc, à la fin du tournage. Naturellement, il y a une certaine suite linéaire dans les jours de chasse.

D'ailleurs, plusieurs auteurs décrivent le montage de Perrault comme un montage poétique. *Pour la suite du monde* présente moins de traits de ce montage particulier, mais il devient facilement visible à partir de son quatrième film *Un pays sens bon sens* où lieu et discours se chevauchent inlassablement. Jean-Louis Comolli, cinéaste et écrivain sur le cinéma, nous décrit ses propres montages de films documentaires : « Le montage apparaissait ainsi comme une opération de réduction, puis de fixation du résultat de la réduction » (Comolli 1995 : 144). Il en vint à dire que le montage est le « dessaisissement des édifices du scénario et du tournage. Comme absence et perte. Comme reconstruction et métamorphose » (Comolli 1995 : 145). Sa conception du montage est radicalement différente de celle de Perrault. Le langage du montage est une nouvelle langue à apprivoiser.

### **1.11 Perrault et l'identité québécoise**

Nous allons maintenant prendre le temps de décrire la vision de Pierre Perrault sur l'identité et l'authenticité, puisque c'est à travers ces concepts qu'il est possible de voir la construction du récit chez le cinéaste. C'est par ce chemin qu'il est possible de comprendre la place de la parole de l'Autre et celle de Perrault au montage. Les images de Perrault sont principalement tournées vers le Soi québécois, et posent le premier pas vers une auto-interprétation. Les deux films de Perrault sur les Montagnais peuvent représentés des contre-exemples de mon propos, mais la force de ces films s'exprime en grande partie par la présence en avant-plan des blancs qui doivent gérer la complexité de l'Autre. De plus, on pourrait

penser que la perte de la culture montagnaise était le corrélat pour Perrault, de sa propre société. Perrault voulait trouver la nature authentique du Québécois, trouver son essence identitaire. Perrault fait donc un détour chez les Montagnais pour mieux comprendre le québécois. Il en est ainsi lorsqu'il amène en France Alexis Tremblay, protagoniste de l'Île aux Courdres dans le cadre de son deuxième film *Le règne du jour*, retracer la généalogie de sa famille en territoire français. Si Perrault sort du Québec, c'est pour mieux scruter le « fait québécois ».

C'est dans cette optique qu'il faut tout d'abord regarder le travail de Perrault, puisque son cinéma sera un long discours vers les origines du Québécois dans une société mûre au changement en pleine révolution tranquille. Plus la carrière de Perrault avance, plus il s'efforcera de fonder une définition québécoise à travers une cinématographie vaste et complexe, plus il réalisera que la société s'éloigne de ses propres conceptions identitaires. La production filmique de Perrault ne touchera jamais un large public :

Quel est le sens d'un cinéma s'il est incapable de rejoindre un public? J'invite quelques amis à de vagues premières, qui ne font pas de vagues, pour ne pas être tout à fait seuls. Gentiment, ils applaudissent. Sans lendemain. La victoire est ailleurs (Perrault 1996 : 289).

Perrault voyait lui-même son travail aller vers un cul-de-sac : « Je suis un peu inquiet, des fois, je l'avoue. C'est une espèce d'entreprise... j'ai donné vingt-cinq ans de ma vie à faire ça et qui m'a l'air d'arriver à un cul-de-sac » (Perrault dans Lafond 1988 : 239). La déception de Perrault est le corrélat de son incapacité à s'imposer symboliquement pour une majorité québécoise et elle s'explique aussi par la vision du Québec qui se transforme de plus en plus loin de ses propres conceptions idéologiques. Perrault est à la fois émerveillé devant le folklore du Québec et nostalgique de sa lente disparition. Perrault découvre un pays à travers ses protagonistes et est bousculé devant la disparition de ce que lui croit comme essentiel :

Suis-je le seul à voir des hommes de chair et de sang dans *Pour la suite du monde*? À préférer la neige à l'écriture? Et pourtant, je le confesse, j'ai eu le sentiment de rencontrer un inconnu, de participer à une naissance, d'échapper enfin, un tant soit peu, à un imaginaire qui ne cesse de me proposer le passage vers l'Inde. Qui en voudra de cette image modeste? De cette terre de Caïn bien plus réelle que l'or des Indes? Bien plus humaine que les désirs des Princes? (Perrault 1992 : 290).

La conception romantique du « Québec idéal » chez Perrault est incompatible avec les réels changements de la société québécoise de l'époque. Les changements sociaux qui ont suivi les années soixante au Québec ne se sont pas calqués sur les conceptions idéologiques de Perrault, puisqu'il ne croyait pas à l'existence d'un Québec dans une culture « étrangère » prédominante. Chez le cinéaste, l'identité, concept central dans ses films, se caractérise par la nature unique et authentique de la représentation qu'il se fait des Québécois. Perrault n'a pas tenu compte des relations internationales, des échanges, de l'ouverture sur le monde et de l'identité qui se construit aujourd'hui dans un monde global. Perrault n'a jamais filmé le monde citadin puisqu'il y trouvait des individus déjà transformés par le monde contemporain. Perrault cherche une nature authentique, une identité vierge. Il filme donc la lente perte du fait québécois et revendique cette disparition avec sa caméra et ses écrits. C'est pourquoi on lui reproche d'avoir filmé partiellement le Québec, accordant par ailleurs très peu de place aux femmes.

Dans *Les traces du rêve*, Léopold Tremblay, un protagoniste récurrent de l'Île aux Coudres, est prêt à intégrer la « production du nouveau et d'ailleurs » dans sa communauté, sur son île, en considérant les bienfaits de cette technologie parlant notamment de la pêche sur les goélettes en bois : « Moi, je ne veux absolument pas garder les vieux gestes... je suis pour les techniques nouvelles » (L. Tremblay dans Lafond 1988 : 169). Léopold ne voit pas la technologie inventée ailleurs comme un aspect négatif, mais au contraire, comme un élément qui aiderait sa communauté. Perrault voyait un échec de la production proprement québécoise devant le capitalisme englobant et homogénéisant. À cet égard, il n'avait pas toujours tort. Perrault est un passéiste, c'est-à-dire un homme qui a un attachement viscéral pour tout ce qui est du passé (d'où sa conception romantique du Québec), tout en étant capable de constater les enjeux de la technologie et de la mondialisation. Par exemple, il identifia une perte d'identité à travers la production matérielle québécoise qui s'effritait au profit des sidérurgies américaines, en ce qui a trait au bateau de fer qui substituait les goélettes de bois construites à l'Île aux Coudres dans son troisième film *Les voitures d'eau*. Néanmoins, Perrault est fermé à tout ce qui vient d'ailleurs. La conception de l'identité québécoise chez Perrault trouve ses racines dans ses propres conceptions idéologiques qui priorisent une essence. À cet effet, il y a un passage très intéressant dans le film de Jean-Daniel Lafond et repris dans son livre, *Les traces du rêve*, lorsque Pierre Perrault et Michel Serres débattent sur l'identité :

Michel Serres

Je ne suis pas complètement sûr que l'imitation soit toujours un obstacle... Regarde par exemple au XVII<sup>e</sup> siècle français... qui ont été le meilleur, et de très loin, du point de vue de l'art, et bien ils se mettaient à imiter sans arrêt des choses qui venaient d'ailleurs... (On découvre Pierre Perrault en plan moyen, qui écoute Michel Serres, dubitatif.) Mais ils ont fait quelque chose qui était à eux quand même!

Voix de Pierre Perrault, *qui réagit violemment*  
*aux propos de Michel Serres*

Non, Michel! Il n'y a pas de littérature française! Il n'y a pas de Français dans la littérature française! Il n'y a que des Grecs et des Romains! Je vais te renverser, je sais que tu n'es pas habitué à penser... Y en a pas! Moi, je cherche la France dans la littérature française! Y en a... mais quand tu prends le XVII<sup>e</sup> siècle!... Regarde le château de Versailles... Qu'est-ce qu'il y a de français dans le château de Versailles? Rien!

[...]

Voix de Michel Serres

Il y a toujours un mélange! Il y a toujours un mélange extraordinaire dans une culture entre ce qui vient de l'endroit et ce qui a été adapté d'ailleurs... Une culture, c'est toujours ce mélange-là! C'est très très rare qu'une culture vienne exclusivement de l'endroit où elle est! (Lafond 1988 : 227-228).

C'est probablement avec cet état d'esprit qu'il faut concevoir la culture et ses transformations. L'argumentation de Perrault qui affirme qu'il n'y a pas de français dans la littérature française est douteuse. Mais, cette remarque fait sens lorsqu'on comprend la place de l'authenticité chez Perrault et l'importance de l'essence dans la culture. Il est important d'inclure dans notre analyse la vision romantique de l'identité québécoise qu'exprime Perrault à travers son discours. Il a mentionné à plusieurs reprises l'impossibilité d'être Québécois en buvant du Pepsi. Le cinéaste pousse l'allégorie à l'extrême, lorsqu'il mentionne l'aliénation des marques de l'extérieur sur ses propres enfants : « Je n'arrive pas moi-même à préserver mes enfants de la métaphysique des Cherry Blossom et des Supertramp » (Perrault 1985 : 303).

Pour ne donner qu'un exemple, les tribus amérindiennes de l'est de l'Amérique du Nord auraient découvert comment recueillir la sève des érables et la transformer en sirop, et ce, bien avant l'arrivée des Européens. Ceci n'empêche pas pour autant l'authenticité des cabanes à

sucre pour les Québécois. Les frontières de ce qui est *authentique* et *non-authentique* peuvent être sujettes à discussion, et sont souvent très personnelles.

Perrault voulait que le Québécois se retrouve dans un modèle purement québécois. Il trouvera des individus qui s'expriment selon cette dynamique. Perrault utilise la parole de l'Autre, comme un matériau brut, pour exprimer sa propre vision du monde. Les images cinématographiques de Perrault épousent les dynamiques socioculturelles du Québec, mais cette vérité s'ancre sur des assises idéologiques fixes et personnelles qui priorisent une essence québécoise. L'importance de l'authenticité chez Perrault nous aide à comprendre la construction de ses films, le choix des sujets, la direction du montage. À l'intérieur de ses films et de ses écrits, nous pouvons constater que Perrault tend vers une vision essentialiste de l'identité et que sa définition romantique du québécois est réductrice, tant elle est basée sur une émotion nostalgique « de ce que nous avons été et oublions d'être ».

## CHAPITRE 2 : POUR LA SUITE DU MONDE et LA BÊTE LUMINEUSE

### 2.1 *Pour la suite du monde*

#### 2.1.1 Contexte du film

Après ses premières expériences au Québec et en France, c'est Michel Brault qui initiera Pierre Perrault au cinéma direct. L'intégration des cinéastes sur l'île fut facilitée par les voyages de Perrault à l'Île aux Coudres lors de sa première série télévisuelle *Au pays des Neufve-France* (1959-1960) (Marsolais 1997 : 105-106), connaissant les espaces et les sujets qui suscitent les passions. Perrault a préparé le terrain de l'Île aux Coudres pendant 4 ans :

Perrault a donc attendu quatre ans pour que se remette en chantier la pêche au marsouin. Quatre années faites de visites patientes et attentives, quatre années à chercher le point d'ancrage du récit, à saisir un lieu, à fréquenter les personnages (Lafond 1988 : 179).

Quatre années de recherches et de rencontres (sans compter le travail pour convaincre la communauté) ont permis à Perrault de trouver une parole qui fit avancer l'action et son film « *Pour la suite du monde* impose une écriture axée sur le filmage de la parole » (Jean 2005 : 44) par de longues observations et la mise en situation d'une chasse renouvelée : « Il fallait susciter chez eux une action de nature à libérer une parole révélatrice » (Marsolais 1997 : 106). C'est ainsi que les cinéastes proposeront de reprendre la pêche aux marsouins, une pratique abandonnée depuis plus de 30 ans. Léopold Tremblay, Grand Louis, pour ne nommer que ceux-là, démontrent leur puissance à reprendre le passé en l'actualisant au présent. Alexis Tremblay décrit la reprise de la pêche comme un lien intergénérationnel : « pour que les jeunes voient ce que les vieux ont inventé » (A. Tremblay dans Perrault 1985 : 32).

L'ingéniosité du film se retrouve dans cette rencontre intergénérationnelle qui permet une transmission de mémoire pour qu'elle ne tombe pas dans l'oubli. Cette pêche permet un retour aux origines, une façon de se créer une identité en s'actualisant à travers la parole et l'action, en regardant un peuple en train de se définir. C'est donc à travers ce jeune cinéma québécois en construction que Perrault prend la parole pour s'exprimer sur l'identité nationale. « Cette pêche donne au film sa structure et permet d'illustrer de manière passionnante le passage d'un

type de société à un autre » (Jean 2005 : 44) ce que vit naturellement le peuple québécois au début des années 1960.

### **2.1.2 L'avant-tournage**

Comme il a été dit plus tôt, Perrault fréquentait préalablement l'Île aux Coudres bien avant l'arrivée de Michel Brault et de l'équipe de tournage. C'est entre autre sa femme qui lui a fait découvrir la région étant elle-même native de Charlevoix. Dans son texte *Discours sur la parole*, Perrault nous décrit son arrivée abord d'un petit avion, des sentiers de neige jusqu'au ciel, et d'une maison chaude chaleureusement ouverte par Alexis Tremblay. Dès son arrivée, le récit commence et Perrault avec son magnétophone enregistre une parole révélatrice. Perrault était fasciné par les gens de l'Île aux Coudres. Après ses premières expériences cinématographiques et une longue fréquentation préalable, le tournage de *Pour la suite du monde* s'organise.

### **2.1.3 Tournage**

Le tournage suit les saisons. Il commence l'automne, le temps de ranger les goélettes, de susciter l'envie, de commencer le palabre de la pêche à venir, à imaginer, à symboliser. Ensuite vient l'hiver qui « servira de décor à d'autres scènes où l'île se dispute avec son passé » (Perrault 1992 : 14). La reprise de la pêche devient un défi à venir. On partira à la coupe des longues tiges de bois (3000) qui serviront de balise pour attraper le marsouin. Les glaces fondent et le printemps éveille les légendes à portée d'action. C'est l'installation de la pêche et des harts qui formeront le piège pour la bête blanche. Vient ensuite l'attente, qui est pratiquement une autre saison en soi, jusqu'à l'euphorie du béluga attrapé en une belle journée d'été (Perrault 1992). Le tournage est donc ambitieux pour les moyens techniques de l'époque, où nous le rappelons, les caméras fonctionnant avec des pellicules dont le coût limitait souvent la durée des tournages et des outils techniques nouveaux. Soulignons aussi la liberté des protagonistes dans leur action : « Ils seront responsables du film. Ils l'inventeront,

l'imagineront, le joueront » (Perrault 1992 : 16). Il n'y avait pas de scénarios. La caméra fut un catalyseur qui suscita un projet à hauteur d'homme. En comptant les deux autres films à l'Île aux Coudres, *Le Règne du jour* et *Les Voitures d'eau*, et les courts métrages, Perrault aura parcouru leur imaginaire pendant plus d'une décennie, revenant sans cesse à cet imaginaire insulaire cerné par un fleuve mythique.

#### **2.1.4 Montage**

Il n'existe pas beaucoup d'informations sur le contexte qui entoure le montage du film. Pour ce film, Perrault constituera sa pratique future. Déjà, Perrault forge son discours qu'il gardera le reste de sa carrière. Il n'a pas de mise en scène. Il se contente de suivre la réalité. Parlant de *Pour la suite du monde*, il dit : « J'ai confié la mise en scène à la vie elle-même » (Perrault 1992 : 17). Il n'est pas l'auteur de ses films : « Nous nous sommes rendus à l'évidence : nous avons tourné un film sans auteur [...] L'événement filmé devenait l'auteur du film » (Perrault 1992 : 275). Le montage obéit donc à la réalité du métrage, c'est-à-dire plus linéaire étant donné le long tournage qui parcourt 4 saisons (Avant-chasse, préparation à la chasse, chasse et réjouissance de la chasse).

#### **2.1.5 Répercussions du film**

*Pour la suite du monde* est un tour de force, une démonstration impressionnante, où des fabulateurs tels que Alexis Tremblay et Grand-Louis Harvey, ont pu à travers leurs discours et leur poésie vernaculaire, tenir la communauté de l'Île aux Coudres en haleine entre deux temporalités pour qu'elle conserve sa force et sa teneur intergénérationnelle. Leur parole assure un passé vivant par une possession, comme un territoire à reconquérir pour le futur. La reprise de la pêche a quelque chose de merveilleux dans le fait qu'elle représente la promesse accomplie des histoires des anciens :

Lorsque les pêcheurs de marsouins s'activent à la tâche, cela devient, miraculeusement, comme la concrétisation de ce qui aura été dit auparavant à propos des pêches passées, des forces déployées et de ce que cet ensemble de gestes garantissait déjà par son énonciation (Laforest 2002 : 46).

Lorsqu'à la fin du film, le marsouin est finalement piégé, c'est la rencontre des générations qui soulèvent leurs bras au ciel devant leur exploit, pour avoir cru en la légende, pour avoir eu l'audace de la posséder sur un territoire et une parole en pleine action. *Pour la suite de monde* marquera beaucoup l'imaginaire de Perrault comme celui de l'Île aux Coudres. Les petits enfants des protagonistes sont encore aujourd'hui interrogés sur leurs pères devenus légende, immortalisés à l'écran, organisant parfois des projections de groupes pour se rappeler l'exploit. À cet effet, l'étude ethnologique faite par Pascal Huot sur les industries culturelles mises en place à l'Île aux Coudres suite au passage de Pierre Perrault est très intéressante (Huot 2008). L'impact positif du film est visible non seulement pour les protagonistes, mais aussi pour la communauté.

## **2.2 La bête lumineuse**

### **2.2.1 Contexte du film**

La chasse est un rituel cher à de nombreux Québécois. Dans une cabane de Maniwaki, plusieurs amis de la Gatineau, dont Stéphane-Albert Boulais et Bernard l'Heureux, font un retour à la nature pendant 10 jours pour chasser l'original, la bête mythique. C'est l'heure de mesurer ses limites en quittant le monde citadin, de donner la mort et de s'inclure dans la chaîne de la vie. Dans cet univers de compétition masculine, les chasseurs se lient contre le « poète » du groupe (Boulais), qui devient la cible de tous les mauvais coups. Ce film explore la nature sauvage de l'homme québécois, son instinct primitif de chasseur. Finalement, la chasse ne se tourne pas exclusivement vers les animaux, mais aussi vers les hommes : « Rarement a-t-on vu dans un documentaire un tel dévoilement de la personnalité intime d'un homme, pris au piège devant une équipe de tournage » (Renaud). La chasse fait partie de notre mythologie, elle est donc un prétexte pour fouiller l'âme québécoise : « à la poursuite d'un

rêve dont les origines remontent à l'époque de la colonisation de leur propre virilité dans la capture du gibier, celui d'homme en quête de leur vérité à travers un rituel un peu cruel » (Marsolais 1997 : 284).

### 2.2.2 L'avant-tournage

Avant le tournage, Boulais, étant un professeur de cinéma, avait une image précise du réalisateur : « un réalisateur que j'aimais, que j'admirais, que je fictionnais. L'idée de tourner avec lui m'était jamais venue, tant il m'apparaissait intouchable » (Boulais 1987 : 163). Perrault jouissait d'une grande réputation avant de rencontrer ses futurs protagonistes. En septembre 1979, l'ami de Boulais, Yvan Dubuc (futur assistant-réalisateur de *La bête lumineuse*), lui annonça qu'il rencontrerait Perrault. Boulais le reçoit chez lui :

Ma première rencontre avec Perrault, donc physique, a été une rencontre très particulière dans le sens où moi pour me rendre agréable je lui ai offert une bière et tout de suite ça été le début de sa provocation avec moi en me disant : « non, je ne bois pas quelque chose qu'on n'est même pas capable de brasser nous-mêmes ». Alors, c'était tout son discours sur l'aliénation. J'ai couru au dépanneur pour acheter du cidre, fait au Québec. Donc, notre rencontre, c'était une rencontre qui était déjà une scène en soi (Boulais dans Radio-Canada 2009).

Perrault avait cette posture qui imposait un respect, qui provoquait des réactions chez les Autres. Pour l'impressionner, Boulais fera les plus belles prouesses verbales « Je le vouvoyais comme on vouvoyait autrefois son directeur de conscience, il me tutoyait avec la délicatesse d'un confesseur » (Boulais 1987 : 163-164). C'est à partir de ce jour que Boulais a entretenu d'abord des liens épistolaires et ensuite cinématographiques. Après cette rencontre impromptue, il n'était pas question de faire un film. Boulais nous dit qu'il « l'avait reçu [Perrault] comme un professeur de cinéma peut recevoir un cinéaste qu'il respecte » (Boulais 1987 : 164). Ce fut seulement en mars 1980 que Perrault lui demanda de participer à son prochain film sur la chasse. Le samedi suivant, Boulais accompagna Perrault en tant que guitariste à la *Nuit de la poésie*. Ils furent donc filmés par la caméra d'un autre, Jean-Claude Labrecque, avant même de commencer leur aventure cinématographique. Les dates tombèrent.

Le tournage aura lieu entre le 10 et le 19 octobre 1980 au lieu nommé Michomiche, plus de cent milles au nord de Maniwaki. Il restait quelques mois de préparation et les rencontres se firent plus fréquentes. Boulais nous décrit que : « Pierre n’attendit pas l’ouverture de la chasse pour appeler l’original » (Boulais 1987 : 164). Perrault apprit que Boulais sortait un recueil de poèmes le 9 septembre 1980. Le 8 septembre, Perrault arriva avec son équipe de tournage et partit à la pêche notamment avec l’Heureux, le cuisinier de la soirée du lancement à Boulais et ami d’enfance de ce dernier. La soirée de 9 septembre fut une grande réjouissance et une fête mémorable en l’honneur de Boulais. La soirée se termina chez lui suivie d’une équipe de tournage captivée. Il ne restera rien de ces tournages des 8 et 9 septembre dans la version finale de *La bête lumineuse*. Il restait un mois d’attente. Ce n’est qu’à la dernière minute que l’Heureux accepta la venue de Maurice Chaillot, un personnage de Perrault ayant joué dans *un pays sans bon sens* (1970). C’était une demande de Boulais puisqu’il était le seul archer :

Il me semblait le compagnon tout indiqué pour cette aventure : comme moi il n’était pas chasseur, et puis il avait déjà travaillé avec Pierre. Au reste, je soupçonne qu’il faisait partie des plans des cinéastes, mais Pierre ne voulait pas l’imposer (Boulais 1987 : 167).

Voilà déjà une situation complexe où s’entremêlent les désirs des cinéastes et ceux des personnages. Il est très possible que Boulais vît un double avantage à inviter Maurice : avoir un compagnon inexpérimenté à la chasse avec lui (mais expérimenté cinématographiquement) et satisfaire les désirs non-dits des cinéastes. Le 21 septembre fut le premier enregistrement où Boulais et Chaillot se pratiquèrent au tir à l’arc. Le tournage continua tard en soirée, jusqu’à ce que les litres d’alcool coulent Boulais à la tendresse des larmes (Boulais 1987 : 168). Le lendemain, un autre tournage avec l’Heureux pour le tir au pigeon se déroule. Il restera dans la version finale une alternance de plans entre l’exercice de l’arc (Boulais) et du fusil (l’Heureux). Ce fut tard le 10 octobre 1980 qu’ils arrivèrent tous ensemble au chalet et que le tournage commença à proprement dit.

### 2.2.3 Tournage

Le tournage est expéditif, résultat du long voyage jusqu'au chalet. Tout se déboucle à une vitesse alarmante. Le voyage du 10 octobre jusqu'au chalet fut éprouvant. L'achat de provisions, la réunion des chasseurs, le déplacement, les arrêts fréquents, etc. Tout est filmé. La caméra est en permanence autour de leurs faits et gestes. Au cours de la première fin de semaine, les deux tiers du film seront tournés : on y retrouve les séquences de la quête de l'ours et de l'original, des canotiers qui chavirent, de l'éviscération des lapins, de l'attente de l'original et la veillée funèbre (Boulais 1987 : 169).

Nous aurons l'occasion de revenir en détails avec le témoignage de Boulais sur la difficulté du tournage. Néanmoins, mentionnons le fait suivant, le tournage allait très mal et un climat de tension s'installa rapidement entre les protagonistes du film : « Une semaine après notre arrivée au Michomiche, l'enthousiasme des premiers jours avait fait place à la tension, et la caméra était moins le témoin de morceaux de bravoure que celui de nos tourments » (Boulais 1987 : 169). Entre protagonistes, ils s'accusaient d'attitude cinématographique. Le climat n'était donc pas propice à l'accomplissement d'une parole révélatrice. Au contraire, les conditions étaient réunies pour la déconfiture finale.

Mentionnons un dernier élément du tournage. Après la terrible querelle de jeudi, vendredi fut un jour férié de caméra. Pierre pluma l'ours tandis que L'Heureux prépara la fête du samedi soir. Boulais alla du côté du lac Baskatong se retirer pour faire le point. Le dimanche Boulais et l'Heureux se retrouvent de nouveau devant la caméra sur le bord d'un lac pour s'expliquer et tenter de comprendre le dérapage de la semaine qui venait de passer. Cette dernière séquence du film est en même temps la première. Au total, Perrault aura filmé plus de 30 heures de tournage pour un film de deux heures.

Pour ce qui est des sections sur le *montage* et des *répercussions du film* sur la communauté, nous les retrouverons abondamment dans le témoignage de Boulais au prochain chapitre.

## CHAPITRE 3 : L'EXPÉRIENCE DE STÉPHANE-ALBERT BOULAIS

### **3.1 Biographie**

Stéphane-Albert Boulais est un professeur de cinéma à Hull, un poète et un écrivain né le 17 juin 1949 à Gatineau. Il admirait le travail de Perrault avant même de le connaître. Boulais rencontre Perrault en 1979. Mais ce n'est qu'en 1980 que Perrault demande à Boulais de participer à son prochain film. Malgré ses réticences de se faire voir sous tous les angles, sa curiosité pour connaître l'envers du décor l'emporta. Nerveux, angoissé, c'est avec peu de naturel que Boulais commença le tournage de *La Bête lumineuse* en octobre 1980. Il poursuivra son expérience difficile dans le film suivant de Perrault *Les voiles en bas et en travers*. Nous le reverrons une dernière fois devant la caméra dans le film sur Pierre Perrault de Jean Daniel Lafond, *Les traces du rêve*. Boulais nous livre un témoignage passionnant dans la réalisation de son mémoire de maîtrise – une réelle introspection de son expérience cinématographique. Ces informations sont essentielles à notre recherche. Si le cinéma direct donne une place prépondérante à la parole de l'Autre, il existe peu de témoignages de l'Autre après le tournage. Boulais nous sert de balise pour contourner le message dominant du réalisateur qui parle de son film et pour son film.

### **3.2 Première expérience filmique : *La bête lumineuse***

Boulais décrit sa première expérience comme une peur de ne pas être signifiant et « la caméra et le magnétophone ont ceci de particulier qu'ils créent l'importance. Ou bien on se fige devant eux, ou bien on livre ce qu'on a de plus intime » (Boulais 1988 : 6). Le désir de Boulais d'être à la hauteur alimentait sa démesure et ses fabulations : « Je me sentais à la fois valorisé par l'importance qu'un cinéaste accordait à ma personne et autorisé aux plus flatteuses conjectures. Je devenais une vedette dans ma tête, une star, une fiction » (Boulais 1988 : 6). Le tournage continua avec les préparatifs de la chasse. On retrouve Boulais et Chaillot, dans la cour de l'Heureux pour pratiquer le tir à l'arc. Boulais est encore une fois extrêmement nerveux. Lui, homme de poésie, voulait offrir à Perrault un homme de parole,

quelque chose d'important, performer à la hauteur d'un Alexis Tremblay. Pour se détendre et être selon lui plus efficace, il commença à boire en cachette en révisant des notes écrites auparavant :

Je manquais de confiance en moi, j'avais le vertige, je voulais tant réussir. J'avais même consigné des notes sur des petits papiers que j'allais consulter aux toilettes entre deux séances de tournage [...] Je scénarisais donc mon délire en cachette dans des toilettes en buvant du Barbancourt (Boulais 1988 : 12).

La réputation de Perrault le précédait dans son tournage en influençant ses personnages. Cet état de fait est extrêmement important. Perrault a 20 ans de carrière et est devenu un cinéaste renommé. L'impact de Perrault sur le tournage n'est pas le même que dans ses premiers films, du moins, cet impact est significatif chez Boulais. Son désir de performer le mena à changer son comportement et scénariser ses propres paroles dans les toilettes. Il ne pouvait pas le faire sur le lieu du tournage, puisque c'était en rupture avec les lois du direct. Boulais décrit la lourdeur des longs tournages :

Tout était filmé ou presque, pas de répétition, pas de mise en place, pas de cadrage, tout était bon, les ciseaux feraient le reste. Et celui qui est filmé ne change pas de peau entre deux scènes. On ne lui apporte pas de textes après le souper pour qu'il les mémorise avant de se coucher. Même son lit est un plateau de tournage où il conduit les fatigues de la journée. Avec elles il s'endort, avec elles, il se réveille. Il habite la caméra et le magnétophone [...] il ne peut pas se tromper. Le cinéma avale tout rond sa joie, ses réticences, sa révolte, même sa pudeur (Boulais 1987 : 169).

Il est possible ici de faire un rapprochement avec la télé-réalité et son mode intensif d'enregistrement en continu. Plusieurs chercheurs ont en effet soulevé la question sans réellement l'approfondir. Le caractère isolé de leur milieu en pleine forêt, l'enregistrement en continu, les railleries des protagonistes envers eux – ces éléments pourraient être considérés dans une recherche qui s'intéresserait à tisser des ponts entre la télé-réalité et le cinéma direct. Perrault nous décrit aussi le tournage intensif de *La bête lumineuse* :

Nous avons tourné du matin au soir. Sans répit. L'assistant, Philippe Martel, a passé la journée les mains enfouies dans le sac noir, à charger les magasins que Martin [le caméraman] déchargeait. Comme on dit décharger sa mitrailleuse [...] Le soir, quand la fête a fini par s'éteindre faute de combattants, nous nous sommes retrouvés dans nos quartiers sans parvenir à trouver le sommeil, malgré la fatigue, à cause de l'exaltation (Perrault 1996 : 99-100).

Il est intéressant de constater la différence du ton entre les commentaires de Perrault et de Boulais. Perrault est exalté et voit dans son imagination son film se construire aux fils des scènes tournées. Boulais ressent une lourdeur, une douleur, une peine puisque la caméra avale ses émotions débordantes. Comment filmer un personnage pris au piège dans un contexte qui n'est pas le sien? Quels enjeux éthiques peuvent être soulevés lorsque les protagonistes disent qu'ils ont les mains liées devant le film à devenir?

D'autre part, la scène de la querelle entre Boulais et L'Heureux (jeudi) fut décisive dans la conception du montage. Tout le film est brodé autour de leurs chicanes et taquineries mesquines. Boulais était au bord du désastre psychologique et à ce moment il alla seul dans la voiture, loin des caméras. Boulais voulait prendre la voiture ivre et fuir son châtiment qui ne terminait plus. Perrault courut après lui et l'arrêta. Il y a naturellement dans cette intervention un sentiment de responsabilité. Ne pas laisser conduire un homme soûl et peiné en pleine forêt est une excellente idée. N'attribuons pas de mauvaise intention à Perrault dans cet événement précis, mais le revers de la médaille de son intervention implique ceci : il restait un film à finir malgré le désastre émotif du tournage.

Imaginez la situation : un protagoniste terriblement peiné fuyait les lieux du tournage complètement ivre la nuit. Après des insultes intarissables, après une tentative de fuite dans la forêt, le voyant de la caméra neutre s'alluma encore. Les hommes derrière la caméra continuèrent de filmer les désastres à venir. Boulais s'enfonça devant les caméras insensibles à sa tragédie. Boulais but une bouteille de vin dans l'automobile en écrivant son poème d'éloges qui lui attira finalement de l'Heureux un « Ton crisse de poème, fourre-toi-le dans l'cul » (Boulais 1988 : 16). Boulais explique comment le film évacue le passé des personnages et leur amitié d'enfance. D'une certaine façon, même si Perrault filme les replis de l'histoire en défrichant ce qui aurait pu rester dans l'ombre, il en arrive au même résultat. Il fixe l'histoire qu'il filme dans une suite d'images qui n'est pas nécessairement représentative et véridique des personnages filmés. Boulais décrit le film comme « étant en fait le prolongement de nos

jeux d'enfances » (Boulais 1988 : 17), puisqu'il jouait toujours l'indien, la victime tandis que l'Heureux jouait le chef de gang. En d'autres occasions, Boulais ne serait pas resté à un assassinat verbal :

Mais la caméra et le magnétophone monopolisent l'attention, excitent les passions, suscitent l'envie. En eux miroitent les promesses de l'écran, celles de l'éclat et de la popularité [...] N'eut été de la caméra, je ne serais pas resté pendant plusieurs heures à cette table belliqueuse du jeudi soir, mais malgré la fatigue, malgré le tourment, malgré la douleur, je restais comme par défi, trouvant même le moyen de composer une réponse cinématographique aux attaques de Bernard (Boulais 1988 : 17-18).

Dans *La bête lumineuse*, y a-t-il une force du direct de pousser l'expérience jusqu'à la fatigue, et ensuite filmer le désarroi des personnages en perte d'équilibre? N'y a-t-il pas là l'amorce et une tentative de dramatisation de l'acteur vivant. Boulais est un poète et un romancier renommé de la Gatineau. Sa générosité, son talent langagier, ses aptitudes sociales sont pourtant effacés dans le film, écrasés par les litres d'alcool et les taquineries intarissables de ses amis. Le montage confirme cette vision.

### **3.3 Le combat de l'après-tournage ou le contrôle du montage**

L'après-tournage n'était pas lieu de réjouissance. La plaie était toujours à vif. La déception de Boulais égalait sa tristesse. Boulais commença alors de longs échanges épistolaires avec Perrault. Boulais reconnaissait la difficulté du tournage et la peur de se voir à l'écran avait besoin d'être calmée : « Mon besoin de Pierre était tel dans cette vacuité d'après-tournage que quelques mots de lui me rassuraient [...] je commençais une longue marche amoureuse, je voulais devenir son confident » (Boulais 1988 : 29-30). Cette correspondance épisodique lui fit oublier temporairement ses tracas et il avait soudain espoir de voir une œuvre riche sortir de cette expérience. Arriva finalement le visionnement du premier montage de *La Bête lumineuse* qui durait presque cinq heures.

Perrault faisait des « screens tests », des visionnements de groupe, comme Flaherty. C'était un moyen pour Perrault de partager son processus de montage et par le fait même, d'offrir à

chacun en cadeau une pellicule version longue du film ; premier montage qui durait 5 à 6 heures. C'était une forme de remerciement. Il appelait ça l'album de famille. Mais ces bobines de film, aujourd'hui désuètes, restent dans les placards comme les albums de famille, accumulant la poussière. La version longue du film est connue des protagonistes, mais inconnue du public. Dans ces séances de visionnement de groupe, Perrault notait les moments où ses protagonistes réagissaient au film. Le but de Perrault était de faire parler le métrage. Perrault avait donc un souci du spectateur. D'une certaine façon, ces « screen tests » sont en apparence une tentative de partage, mais le montage n'est jamais fait ensemble. Perrault écoutait ses protagonistes et décidait ensuite où il couperait dans le métrage. Le montage réduit nécessairement la réalité de l'événement et Perrault choisit un montage poétique qui confirmait sa perception. Boulais retomba dans une dépression. La rage grandissante de Boulais envers Perrault a suivi. Boulais commença alors une pluie de lettres agressives, mais :

Pierre n'avait pas d'ordre à recevoir de moi, écrivait-il, ajoutant qu'il était meilleur juge que moi de ce qui pouvait être efficace pour parler de nous à un spectateur dans un film. [Perrault dit :] « Tu m'avais promis ta confiance, voilà qu'une tendresse jalouse te rebelle à ton tour » (Boulais 1988 : 45).

Pierre Perrault fait des films. Il parle aux spectateurs. Qui pourrait prétendre le contraire sauf Perrault lui-même? Perrault refusera toujours d'admettre que ses films sont des œuvres d'art. Qu'ils s'inscrivaient dans un continuum appelé cinéma documentaire. La représentation au cinéma implique un jeu de pouvoir entre filmeurs et filmés. Perrault ne laissera certainement pas bousculer ses choix filmiques et idéologiques par ses personnages. Il manipula même Boulais sur la promesse de confiance, rappelant à Boulais que les règles du jeu étaient claires. Perrault n'acceptait pas une remise en question de ses techniques cinématographiques qui ont des objectifs documentaires complexe et déjà définis. La crise sur la mainmise du tournage continua. Boulais livrait déjà une bataille avec Perrault et il apprit que l'Heureux et Yvan Dubuc voulaient avoir un droit de regard sur le film. Dubuc a été l'assistant-réalisateur de *La Bête lumineuse*. Il avait fait connaître les protagonistes à Perrault, et donc, était à la source même de l'idée du film. Dubuc, un jeune cinéaste de trente ans à l'époque, avait demandé à être coréalisateur de *La bête lumineuse*. Avant même le tournage, il

y a eu une grosse querelle entre Dubuc et Perrault à ce sujet. Perrault refusa la demande de Dubuc.

Tout projet collaboratif est organisé et implique des enjeux de pouvoirs et des responsabilités (White 2011). Ce n'est pas la vie qui improvise le montage même si elle surprend et révèle l'insoupçonné ; c'est le monteur qui coupe le réel et Perrault garda le contrôle de son film. Bien avant que le film sorte sur les écrans, Boulais va se rallier à leurs revendications pour que Dubuc, un ami d'enfance en qui il avait confiance, puisse monter à son tour une version de la chasse. Perrault s'est effacé du décor. Il a été profondément bouleversé par ces rébellions. C'est pour vous dire à quel point l'aventure de *La bête lumineuse* continua bien après le tournage. Voici ce que Perrault écrit dans une lettre à Boulais :

Je donne la parole aux hommes, mais c'est moi qui la donne, c'est moi qui arbitre le mouvement du film, sans prendre aucun autre parti que celui du film; et si les hommes me retirent leur parole il ne me reste plus qu'à le regretter et à retirer le film : au nom de quelle vérité plus grande? (Perrault dans Boulais 1988 : 60).

Le propos de Boulais touche le cœur de cette éthique de la parole. Perrault nous fait l'aveu qu'il est celui qui donne la parole, qu'il la reprend pour l'intérêt du film et non de ses participants nécessairement. Bizarrement, immédiatement après, Perrault propose à Boulais d'être le chercheur et ensuite le protagoniste de son prochain film qu'il tournerait à St-Malo en France. C'est comme si Perrault voulait détourner les intérêts de Boulais en le dirigeant vers un autre de ses projets, tuant ainsi le cœur de la révolte, Boulais étant le principal allié pour maintenir une rébellion active. C'était Boulais qui avait les meilleures raisons de demander une réinterprétation de son image. En le redirigeant vers un autre de ses projets, Perrault obtenait d'une certaine façon un double bénéfice ; la révolte était brisée et il avait un chercheur passionné. En contrepartie, Perrault a donné régulièrement une deuxième chance à ses personnages de se réactualiser dans le contexte d'un autre film. Maurice Chaillot, Alexis Tremblay, Léopold Tremblay, Didier Dufour, Serge-André Crête, Hauris Lalancette, pour ne nommer que ceux-là, ont rejoué dans plusieurs films de Perrault. Boulais se voit diriger dans un autre projet cinématographique après la mauvaise expérience de *La bête lumineuse*.

Perrault est conscient de l'intransigeance du tournage. Plus largement, la plupart de ses protagonistes sont devenus ses amis avec le temps et il se rachète auprès d'eux en leur offrant une nouvelle possibilité de performance, une nouvelle possibilité de s'exprimer. Au final, la révolte se fractura. Boulais commença sa recherche.

### **3.4 Les autres expériences filmiques**

#### ***3.4.1 Les voiles en bas et à travers***

Nous ne prendrons pas beaucoup de temps pour décrire cette autre expérience cinématographique à St-Malo en France. Tout est expliqué de long en large dans la maîtrise de Boulais (Boulais 1988). Disons simplement que le tournage ne se passa pas à la hauteur des ses espérances. On pourrait dire que les blessures encore fraîches, masquées par un nouveau projet emballant, se sont ouvertes au second tournage. Boulais ne terminera pas le film et les conflits entre celui-ci et Perrault décuplèrent. Quand Boulais reviendra au Québec, *La bête lumineuse* prenait l'affiche au cinéma.

#### ***3.4.2 Les traces du rêve***

Le film de Jean-Daniel Lafond *Les traces du rêve* est la première apparition de Pierre Perrault à l'écran, devant la caméra, jouant le jeu du protagoniste pour le cinéma direct. Cette expérience est très enrichissante puisque les rôles sont inversés, ce qui est tout à l'honneur de Perrault d'avoir accepté la caméra de Lafond dans son intimité. Ce ne sont pas tous les cinéastes qui acceptent cette proximité. On entend souvent dire que les cinéastes aiment mieux filmer qu'être filmés.

Dans une scène très marquante, Perrault discute cinéma avec plusieurs de ses protagonistes. Immédiatement, il y a confrontation d'idéologie sur le thème de la représentativité. Ce décalage entraînera Maurice Chailot et Stéphane-Albert Boulais à remettre en question leur image dans les films qu'ils ont faits. Perrault se défend : « ce que tu as dit dans *Un pays sans bon sens* [Chailot] ou dans *La Bête lumineuse*, ce que Stéphane-

Albert a dit, il l'a dit... C'est lui!... » (Perrault dans Lafond 1988 : 105). Jusqu'à quel point Pierre Perrault est-il responsable de ce qu'ils ont dit? Où se situe la frontière du nous, et quand s'estompe-t-elle? Il est très difficile de répondre à ces questions. N'oublions pas que Boulais scénarisait ses paroles dans les toilettes et cherchait une parole évocatrice pour Perrault. Dans l'extrait suivant, reprise dans le livre de Lafond, il est possible de constater la relation complexe qui existe entre cinéaste et personnages :

Pierre Perrault

Le drame de l'image... et je me souviens de l'histoire de Stéphane-Albert... C'est-à-dire que nous on l'aimait... mais il a fait rire de lui par ses copains. Mais il fait rire de lui par ses copains tous les jours, sauf que...

Voix de Stéphane-Albert Boulais, *qui proteste*

Non... non...

Pierre Perrault

... attends un peu...

Stéphane-Albert Boulais

... faut pas exagérer!!!

Pierre Perrault, *paternaliste*

J'exagère un petit peu, mais disons « souvent »... Mais faire rire de soi, ce n'est rien... mais faire rire de son image... c'est épouvantable

Stéphane-Albert Boulais, *ne tenant plus,  
intervient embarrassé*

... Faut s'entendre... D'abord je te corrige... Ça dépend des situations... On fait rire de soi dépendamment des situations dans lesquelles on se trouve...

Maurice Chaillot *acquiesce de la tête et garde  
éloquemment le silence!*

Stéphane-Albert Boulais, *se sentant appuyé,  
poursuit avec plus d'allant.*

C'est sûr qu'à la chasse, n'étant pas chasseur, je peux faire rire de moi... Mais je veux dire dans mon milieu de travail, je ne fais pas rire de moi, tu comprends... (Perrault et Boulais dans Lafond 1988 : 108-109).

Perrault est pris dans la conception de son film et confirme par la parole ce qu'il a perçu lors du tournage. Comme nous pouvons le voir dans la conversation, Boulais n'est pas d'accord avec l'interprétation de Perrault et rectifie le tir.

### 3.5 Conclusion sur les revendications de Boulais

La relation cinématographique Perrault/Boulais nous en apprend beaucoup sur la rencontre filmique et sur le processus de création dans le cinéma direct. Par la force des choses, il y a dans cette relation des enjeux de pouvoir et de contrôle de la représentation. Lors du tournage de *La bête lumineuse*, Perrault a expliqué son exaltation après des scènes tournées. Déjà, il voyait son film se construire dans sa tête, ce qui contredit les affirmations de Perrault mentionnées plus tôt. Boulais présente une évolution remarquable dans ses écrits. Il a appris de ses expériences filmiques et même après tout le vécu du tournage, les déceptions, les états dépressifs et la frustration, Boulais revient devant l'image de Lafond : « je reviens par amitié pour Pierre... J'aime son cinéma! Non, je ne regrette pas... [avoir fait des films] » (Boulais dans Lafond 1988 : 117). Et Lafond qui conclut dans la retranscription de son film comme le fait Perrault :

C'est bien là le paradoxe de ce cinéma qui prend l'affection à témoin jusqu'à la limite de la convenance et qui confirme, s'il le fallait encore, l'étrangeté des liens entre le bourreau et la victime, le chasseur et le lièvre, le cinéaste et le personnage (Lafond 1988 : 107).

Dans le film de Lafond, Perrault est sur la défensive, il doit justifier son cinéma. Selon lui, il ne contrôle pratiquement rien. En fait, le réel de l'image et l'événement filmé est si présent et si fort que c'est lui qui dicte le montage. Comment joindre la conception cinématographique du réalisateur aux impressions de trahisons des protagonistes? Boulais nous décrit son expérience de se retrouver à l'écran : « Je n'étais pas le seul à trouver la projection pénible, l'épreuve de l'écran est la même pour tout le monde, nous y sommes tous transformés en signes. Nous devenons les sens que le maître d'œuvre veut bien construire » (Boulais 1988 : 37). Le témoignage de Boulais nous dit que malgré la restitution fidèle au montage, malgré les bonnes intentions de l'auteur et sa fidélité à ses techniques de tournage, la personne vivante est transformée en signe. Elle devient autre. Un autre brodé autour de l'imaginaire du réalisateur et du sens à construire dans le métrage brut. Boulais nous décrit un élément essentiel du personnage du cinéma direct en précisant son « non-choix » :

On est désavantagé par rapport au comédien de fiction, dans le sens suivant : que lui peut choisir son rôle... il peut finalement choisir le modèle qu'on va proposer de lui [...] tandis que nous autres, et bien finalement, on reste tel qu'on est là! O.K.! C'est fini! [...] Je reste pour bien des gens que je ne verrai jamais dans ma vie, je reste ça... comprends-tu? [...] Qui ne se soucie pas de son image dans la vie? Je veux dire, tu te regardes dans le miroir des fois avant d'aller travailler... Tu te peignes..., etc. Mais c'est la même chose, sauf que moi là, je ne peux plus me repeigner; l'image est là... (Boulais dans Lafond 1988 : 114 à 116).

L'expérience filmique de Boulais est très révélatrice. Même si Perrault semble dire le contraire, il avoue dans une lettre qu'il ne peut pas traduire l'ensemble des réalités produites devant lui : « ...pour retenir ce que je préfère dans le métrage... non sans regretter aussi beaucoup de choses signifiantes humaines [...] qui n'arrivent pas à tenir leurs propos cinématographiquement » (Perrault dans Boulais 1988 : 46). Perrault avoue son usage du langage cinématographique, il choisit ce qu'il préfère pour son film. Ainsi, Boulais en arrive à conclure que : « Pierre reconnaissait l'impossibilité de nous dire totalement avec l'outil du cinéma [...] Il cherchait un moment, un événement qui contient une part d'homme, un événement à retenir, un événement pour la mémoire » (Boulais 1988 : 46). Dans cette correspondance, Perrault avoue sa subjectivité dans ses choix du montage et son désir de mémoire pour un devenir proprement québécois. Perrault cherche à travers son expérience vécue et partagée avec ses protagonistes lors du tournage, un événement qui puisse réveiller les consciences et marquer l'imaginaire. Perrault a trouvé à l'Île aux Coudres l'événement *chasse aux marsouins*, c'est-à-dire une communauté qui par sa force intergénérationnelle déploie des efforts pour reprendre une pêche abandonnée depuis des décennies. Perrault trouvera en Gatineau l'événement *chasse à l'homme*, c'est-à-dire des fusils pointant non seulement les bêtes à abattre, mais aussi les hommes perdus dans la forêt, où la cruauté alcoolisée des chasseurs pourchassait jusqu'à la tombée de la nuit, l'intimité de leur fraternité, le débordement émotif de leur relation amicale et parfois méchante.

D'autre part, les revendications des protagonistes de *La bête lumineuse* démontrent l'importance que tout terrain cinématographique est différent. Autrement dit, chaque tournage nécessite une adaptation dépendamment du niveau de collaboration souhaitée. Est-ce qu'il aurait été intéressant d'inclure Boulais au montage? Avec le discours de Boulais, il est possible

de remettre en question les films « faits ensemble » de Perrault, puisque le montage constitue le moment de vérité, une recherche de sens, une part événementielle à trouver.

*La bête lumineuse* est un documentaire qui questionne les enjeux de collaboration. Rarement a-t-on vu dans le cinéma documentaire, un film porté par des désirs contraires. Selon Germain Lacasse, professeur à l'Université de Montréal, Perrault aurait commis un abus de confiance pour accroître son capital symbolique pour son projet de société (Communication personnelle, 7 décembre 2010). *La bête lumineuse* est un traitement choc. Perrault avait besoin de ce film pour mener jusqu'au bout ses ambitions et son combat contre « les images qui viennent d'ailleurs ». Le besoin de révéler l'homme québécois à lui-même était tellement important à ses yeux qu'il choisit volontairement de faire mal – par la représentation – à ses propres protagonistes. La cause était plus importante que les moyens utilisés pour y arriver. Perrault aura gagné dans une certaine mesure cette joute par son contrôle sur le film. On pourrait dire que Perrault parle à travers les Autres tout en disant qu'il leur cède la parole dans un contexte que l'Autre contrôle. Il existe un décalage naturel entre ce que le chercheur observe et ce que le participant a vécu. Le participant vit intimement cette réalité vécue à l'écran. François Baby nous explique comment le sujet du film doit être lié aux personnages pour favoriser la performance :

Le sujet retenu pour le film doit donc être fondamentalement et intimement relié au vécu des « personnages » du film, car ils devront performer doublement : dans leur faire et dans leur dire. Ce lien intime entre le sujet du film et le vécu de ses participants crée donc pour eux la possibilité de performer (Baby 1987 : 131).

Cette performance n'est pas sans risque. Baby en vient à la conclusion que : « le film c'est donc la situation où aura lieu la performance, et, si le sujet est pour les personnages *la possibilité de performer*, le film quant à lui devient *la nécessité de performer* » (Baby 1987 : 133). Perrault devait faire parler le montage et jouer ainsi avec l'intimité vécue de ses personnages devant la caméra. Tous les films de Perrault ont cette même teneur personnelle. Les participants livrent devant la caméra ce qu'ils ont de plus intime, soit l'importance de la tradition perdue pour les gens de l'Île aux Coudres, soit la tendresse acerbe des chasseurs.

On retrouve cette même « possibilité de performance » que décrit Baby dans *Chronique d'un été* en 1961 (réalisateur Jean Rouch et Edgar Morin). Tournant autour de la question du

bonheur, le fait de demander aux participants de parler d'un sujet qui les interpelle personnellement, micro-cravate au cou, dans un décor naturel (dans la rue, autour d'une table à discuter, etc.), favorise un témoignage, une sincérité de la part des protagonistes. Le lieu naturel du tournage « déclenche chez les gens l'*authenticité* d'un témoignage » (Marsolais 1997 : 195). Le réalisateur, avec cette « nécessité de performer », a la tâche délicate de monter des images avec ce que les gens ont vécu, et sans aucun doute, éprouvé lors du tournage. Le réalisateur a donc la tâche complexe de chercher dans le discours de l'Autre quelque chose qui l'interpelle.

### **3.6 Revendication identitaire de Pierre Perrault chez ses participants**

Perrault revendique l'identité de l'Île aux Coudres (sa femme étant native de Charlevoix, le cinéaste a passé une grande partie de sa vie dans cette région), mais pourquoi s'identifier aussi au colon d'Abitibi, à l'âme de la Gatineau? Il est évident que Perrault revendique l'identité de l'Autre pour justifier leur existence unique, mais ce n'est pas lui qui est devant l'écran et qui est représenté comme un chasseur ivrogne et méchant ou comme un poète sentimental dans *La bête lumineuse*. Perrault est avant tout un homme de la ville de Montréal, avec un bon niveau social, une bonne éducation, qui est devenue un cinéaste renommé. Même s'il revendique ce langage vernaculaire, jamais Perrault ne sacre ou est représenté de cette façon. Et lorsqu'on le lit, son verbe poétique est incroyable et sa culture est distinguée. Perrault n'est ni un colon, ni un homme de la Gatineau. C'est avant tout un homme qui a fui la ville et qui renie, d'une certaine façon, sa propre tradition en manifestant un désir de se trouver ailleurs : « Je dirai qu'il [Hauris Lalancette] est celui par lequel je cherche à m'identifier, à me découvrir une identité. Il est, lui, mon image et je n'en demande pas d'autre » (Perrault 1983A : 109). D'où le danger « d'écraser » l'Autre avec les objectifs du soi. Cette position de porte-parole est problématique parce qu'il prétend comprendre l'Autre sur son terrain – ce qu'il réussit parfois, il faut bien le dire.

Dans la retranscription de *La bête lumineuse*, Perrault nous parle de l'âme de la Gatineau, il s'attribue à l'intérieur du cadre du film, le monopole de la définition de ses personnages, quand ceux-ci pourraient certainement en revendiquer une autre, plus proche de leur nature, et

surtout, plus complexe. Perrault enracine son discours intellectuel dans les milieux externes au terrain cinématographique, tout en prétendant que c'est le terrain qui lui a montré les liges de son montage. Perrault fait parler l'image, il décontextualise la parole de l'Autre et la *recontextualise* dans un film documentaire selon des paradigmes qu'il contrôle. Nier ce processus, c'est masquer le discours intellectualisant du réalisateur qui s'abreuve dans les sources de ses projets cinématographiques. On ne peut pas comprendre l'essence de la Gatineau à travers *La bête lumineuse*. Comme nous le mentionne Olivier de Sardan :

Jusqu'à quel point les propos d'un « informateur » peuvent-ils être tenus pour « représentatifs » d'un groupe ou d'une culture ? [...] Quel degré de généralisation doit-on accorder à des propos fondés sur des données « qualitatives » toujours fortement localisés et circonscrites dans leur production (Olivier de Sardan 1996 : 12).

Perrault revendique ces gens de rivière, de bois et de chasse pour légitimer leurs langages crus « je m'endosse leur âme. Comme une révélation » (Perrault 1982 : 8). C'était une façon pour lui de prendre le parti de ses participants, d'endosser leur langage vernaculaire et leur expérience. Dans son livre, malgré l'honnête témoignage de Perrault, il ne peut revendiquer cette région. Perrault nous parle de films « faits ensemble », mais nous nous rendons comptes que ses personnages tombent dans un fleuve dont on avait décidé préalablement le sens du courant. Il faut alors se poser comme question si ses personnages nagent à contre-courant, ou au contraire, participent volontairement, et en connaissance de cause, à l'avancement des projets du réalisateur. Le réalisateur, devant sa table de montage, aboutit à une nouvelle série de questionnements que le métrage soulève par lui-même, et des idées créatrices naîtront de ce processus. Si le tournage est une gestation, le montage est l'accouchement. Deux étapes différentes. Deux attitudes différentes. Perrault agira en bon avocat devant son métrage, c'est-à-dire qu'il traitera ses personnages avec respect, sans prétention, mais sans concession. Ce qui a été filmé devient une source d'inspiration pour mener à bien ses projets cinématographiques.

## CHAPITRE 4 : COMPARAISON DES DEUX FILMS

### 4.1 La collaboration

La démarche anthropologique, autant que le cinéma direct, pose de prime abord, des questions sur les raisons de leur présence sur le terrain. La plupart du temps, la communauté étudiée n'a pas besoin de l'anthropologue (ou de la caméra). Dans son texte *Le Pouvoir de la Collaboration*, Bob White se pose cette question fondamentale : « Qu'est-ce que je venais faire dans un contexte de pratiques artistiques et communautaires, qui, comme beaucoup de contextes, n'avaient pas besoin ni probablement connaissance de l'anthropologie? » (White 2011 : 1). Dans certains contextes, l'anthropologie joue un rôle important. Nommons simplement les revendications territoriales et identitaires pour les Amérindiens. Le travail de Robert Crépeau, professeur à l'Université de Montréal, auprès des Kaingang du Brésil méridional est un bon exemple de cette pertinence anthropologique sur le terrain. Il en est de même pour la caméra qui a su jouer son rôle au cours de l'histoire. Les films de Arthur Lamothe sont un des ouvrages importants qui démontrent la pertinence de la caméra chez l'Autre. Sa première série amérindienne *Carcajou et le péril blanc*, composée de huit films sur la culture montagnaise qui dénoncent la dépossession causée par les Blancs, est une des premières de toute notre histoire à adopter le point de vue indien (Véronneau 2013).

D'une certaine façon, rien ne justifiait une caméra à la pêche aux marsouins à l'Île aux Coudres. Le rituel de la chasse à l'original n'avait ni besoin d'un cinéaste et d'une caméra pour sa réalisation. Comme *a priori*, il y a un désir de comprendre, de vivre des rencontres et de produire ensemble une vérité, une représentation, un savoir. Et parfois, la présence des chercheurs suscite les passions. Dans le cinéma direct de Pierre Perrault, le projet filmique vient d'un désir de *faire ensemble*, de produire en union une expérience captée sur pellicule, de rendre le vivant mémorable. La collaboration fait appel au concept de l'éthique tant par son obligation de travailler ensemble et la nécessité de faire des compromis où tous les acteurs peuvent trouver leur bénéfice aux projets. Mais chaque participant arrive avec son bagage et son statut social. Bourdieu nous explique comment certains individus n'ont pas le même accès à la production symbolique :

Ceux qui occupent les positions dominées dans l'espace social sont aussi situés en des positions dominées dans le champ de production symbolique et l'on ne voit pas d'où pourraient leur advenir les instruments de production symbolique nécessaires pour exprimer leur point de vue propre sur le social (Bourdieu 1984 : 9).

Finalement, c'est le pari de la collaboration ; certains peuvent donner une voix à l'Autre, donner une possibilité pour qu'ils s'expriment sur leur vision du monde. Déjà la phrase « donner la parole » est problématique, elle suppose que certaines personnes n'y ont pas accès ou que d'autres peuvent la prendre sans l'autorisation de l'Autre. Donner la parole implique nécessairement des notions de pouvoir et de statut. Comment gérer cette notion complexe du don de la parole sans faire appel à des notions d'éthiques et de collaboration. L'entreprise entière de Pierre Perrault repose sur ces concepts. Il le dit lui-même, ses films sont le fruit de rencontres, un cinéma à hauteur d'homme.

Prenons maintenant le temps d'analyser le statut de Perrault pour chacun des deux films choisis pour ce mémoire, et ainsi comprendre son pouvoir qu'il avait sur le tournage, et le montage. *Pour la suite du monde* est son premier film. Encore jeune à l'époque, toute la vision de son cinéma restait encore à être fondée. Il le décrit lui-même dans la retranscription de *Pour la suite du monde* : « Autant avouer tout de suite que je ne savais pas ce que je faisais. Du moins pas encore. [...] Mon intuition cherchait à se nommer » (Perrault 1992 : 15). Pour *La bête lumineuse*, Perrault arrive avec une réputation et une expérience bien établies, réputation si importante qu'elle influencera Boulais lors du tournage.

Pour Perrault, son tournage s'articule sur le fait de donner la parole à l'Autre dans un contexte que l'Autre contrôle comme nous l'avons décrit. Mais, sa démarche n'est pas consistante avec l'éthique cinématographique et politique que Perrault articule pour lui-même, surtout lorsqu'on étudie *La bête lumineuse*. Si le tournage de *La bête lumineuse* a été un désastre sur le plan humain, les protagonistes sont les seuls responsables de leurs actions. Perrault ne ressent pas le besoin de collaborer après le tournage, puisqu'il a demandé la confiance à ses protagonistes. Les visionnements de groupe servent au montage et non aux protagonistes. La collaboration s'arrête après une entente en début de tournage et une performance sur le terrain. Après tout, Perrault est aussi un artiste. Il peut parler du point de vue de l'homme québécois dans une forme dialogique en direct grâce à son cinéma. Dans la majorité de ses films, cette collaboration, c'est-à-dire le travail collectif lors du tournage, est

effacé. Absent du contexte, Perrault attribue l'ingéniosité du film aux génies des personnages, à leur immense talent de poète.

Même dans ses écrits, Perrault idéalise ses personnages. Il se considère uniquement comme le porte-voix de leur grandiloquence : « Bon... l'art, c'est eux qui l'ont! » (Perrault dans Lafond 1988 : 81). C'est une forme d'hommage aux hommes devant la caméra, mais également, une façon de détourner notre regard de ceux derrière la caméra. Perrault rend le meilleur de l'homme, il s'efface derrière cette parole inédite. Le processus du travail collectif est donc perdu par le désir d'attribuer le génie aux individus (qui représentent une communauté). Cette position stratégique de l'auteur qui s'efface derrière ses protagonistes, nous le retrouvons aussi chez Rouch. Dans un texte critique sur sa façon *d'être ensemble*, André Habib écrit à Bob White en parlant de Rouch : « ...c'est le narcissisme du chef d'orchestre qui demande qu'on acclame ses musiciens, tout en sachant que c'est grâce à lui (sa technique, son initiative, sa présence, sa direction) qu'ils étaient si bons » (Habib dans White 2004 : 3). Et White écrit ensuite : « Un chef d'orchestre qui demande aux musiciens de se lever pour se faire applaudir reste un chef d'orchestre, et on ne peut évaluer ce geste de pouvoir en l'isolant de sa relation au spectacle » (White 2004 : 3).

Nous allons revenir sur Rouch plus tard, mais nous constatons que le fait d'attribuer le génie aux Autres efface le travail collaboratif qui nous permet de juger le coefficient de la collaboration. C'est une position problématique, lorsque nous considérons la collaboration comme un processus complexe et longitudinal où chaque actant du projet collaboratif a des rôles, des pouvoirs, des responsabilités. Perrault dit vouloir laisser la place, toute la place, à l'Autre. Et Perrault déploiera tout un discours pour s'effacer derrière ses protagonistes/héros qu'il hisse au firmament. Perrault ne nomme pas les différentes formes de pouvoir et Boulaï l'apprendra lorsque le réalisateur lui dira qu'il était le seul maître d'œuvre du film.

Nous savons que toute représentation implique une réduction de la complexité de l'Autre, processus inévitable de l'abrégement de la réalité. La collaboration implique une rencontre où des individus de différents milieux coopèrent dans un projet complexe. Dans toute collaboration, il n'y a pas de travail avec l'Autre s'il n'y a pas de travail avec ou sur le soi. Un des symptômes d'une démarche collaborative stratégique est le développement d'une attitude égocentrique qui fait avancer les objectifs du soi. À cet égard, Bob White décrit les différences fondamentales entre la collaboration participative et la collaboration stratégique :

La collaboration « participative » combine des ressources humaines et matérielles autour d'un objectif commun qui bénéficie tous les participants du projet, mais pas nécessairement pour les mêmes raisons. La collaboration « stratégique » a tendance à renforcer le statut ou l'autorité de la ou les personnes qui initient et qui encadrent la collaboration. La différence entre ces deux pôles est souvent difficile à établir, en partie parce qu'il y a beaucoup de cas où la collaboration s'exprime à travers une rhétorique participative, mais qui au fond est structurée autour d'une approche stratégique (White 2011 : 5-6).

Voici un tableau comparatif qui nous servira de balise pour la suite de notre analyse et qui nous permet de comparer le niveau de collaboration des deux films étudiés.

#### 4.2 Tableau : Différences entre *Pour la suite du monde* et *La bête lumineuse*

	<i>Pour la suite du monde</i>	<i>La bête lumineuse</i>
<b>Terrain</b>	Long	Court
<b>Carrière de P. P.</b>	Au début (1 <sup>er</sup> long métrage)	Vingt ans d'expérience
<b>Contexte filmique</b>	Dans le quotidien qui s'organise autour de la reprise de la pêche	Pas dans le quotidien (encore moins pour S.A.B.) L'objectif est de sortir du quotidien.
<b>Participants</b>	Les gens de l'Île aux Coudres	Un groupe hétérogène : Amis de la Gatineau, Autochtone, Maurice Chaillot (protagoniste de <i>Un pays sans bon sens</i> )
<b>Type d'écoute</b>	À l'écoute	Sur écoute
<b>Revendication du film</b>	Participants et les descendants des protagonistes revendiquent le film	Certains participants rejettent le film
<b>Le film pour la communauté</b>	Réutilisable (existe encore des visionnements de groupe).	Non réutilisable (accusatoire)

### 4.3 Un glissement dans la collaboration stratégique

Dans le premier film de Perrault, il y a une réelle collaboration participative avec l'Autre, elle produit des étincelles qui permettent une évolution conjointe de tous les participants du projet. Perrault avait un profond respect envers ses protagonistes et amis de l'Île aux Coudres. Nous pouvons le voir à travers la diversité des personnages (il y aura trois longs métrages et plusieurs courts métrages sur ces insulaires). Dans ses écrits, le cinéaste fait l'apologie de l'Île aux Coudres. Nous constatons que la théorisation que fait lui-même Perrault de son cinéma fonctionne avec son premier film *Pour la suite du monde*. Il a réussi à « donner le meilleur moment de l'homme [...] lui rendre justice » (Perrault dans Lafond 1988 : 118). Comme Bakhtine le dit : « L'auteur ne se rapproche du héros que là où sa propre conscience est incertaine de ses valeurs, là où elle est sous l'emprise de la conscience d'un autre, reconnaît ses propres valeurs en un autre qui fait autorité pour elle » (Bakhtine 1979 : 194).

Cette citation met en perspective la notion de relation cinématographique. Nous allons y revenir bientôt avec l'analyse de Comolli sur ce sujet qui lie cinéaste, caméra et personnages. Pour l'instant, il est intéressant de voir Perrault tomber amoureux de cette vision du monde à l'Île aux Coudres. Dans son texte fondateur, *Discours sur la parole* écrit en 1966, Perrault nous décrit comment il devient passionné de cette Île aux Coudres isolée. Alexis Tremblay et Grand Louis étaient des modèles insoupçonnés. Les propres valeurs du jeune réalisateur étaient encore incertaines à l'époque et elles se sont construites face à ces gens insulaires et marginaux. Il ne faut pas escamoter tout le travail préalable de Perrault à la radio et en écriture, mais en quelque sorte, ses valeurs propres se sont réveillées et elles ont trouvé un écho chez ses gens insulaires. Cette connivence unique a donné un des plus grands films québécois parce que le cinéaste et ses personnages se sont « élevés » ensemble, ils ont construit une œuvre bénéfique pour tous comme le témoigne les écrits de Perrault et les entrevues des protagonistes. Ces gens marginalisés ont pu construire un projet significatif pour leur communauté et Perrault est devenu un cinéaste renommé. Alors, il y a une certaine symétrie dans les bénéfices.

Le « soi » de Pierre Perrault s'est forcément vu transformé dans cette rencontre avec l'Autre. Encore aujourd'hui, on peut constater l'impact positif de son cinéma à l'Île aux

Coudres (Huot 2008) et nous parlons encore de *Pour la suite du monde* comme d'un film important dans la cinématographie québécoise. Si la caméra a tout d'abord été un outil d'exploration qui a dégagé un espace partagé, l'étape de la réappropriation est essentielle aux processus de collaboration. L'image, qui devient par le fait même archive, doit être un outil viable pour l'Autre, et ce, bien après le départ des chercheurs. On retrouve un amour sans précédent dans les écrits de Pierre Perrault pour l'Île aux Coudres. Rappelons une fois encore que Perrault était personnellement attaché à cette région du Québec. Mais le plus important, Perrault se posait les bonnes questions avant le tournage de *Pour la suite du monde* : « Parviendrons-nous à faire plus qu'un documentaire sur la pêche? Et cette pêche, qu'allait-elle engendrer entre eux [les gens de l'Île aux Coudres]? » (Perrault 1992 : 15). Perrault nous confie comment *Pour la suite du monde* : « Tout s'est passé, un peu, comme prévu parce que je les connaissais déjà » (Perrault 1992 : 17).

Le film *La bête lumineuse* est tout le contraire. Le questionnement de l'impact du film sur ses protagonistes est absent. Le désir du film s'enracine ailleurs. Perrault ne réussit pas à prendre une distance par rapport au sujet filmé. Premièrement, le tournage de *La bête lumineuse* a duré moins d'un mois et le deux tiers du film a été tourné en trois jours. Les trois films de l'Île aux Coudres se sont échelonnés sur des années de tournages. Avant de tourner son premier film, Perrault fréquentait déjà depuis près de 4 ans les gens de l'île. Dans l'analyse de la collaboration, Bob White mentionne notamment l'importance de la gestion du temps : « la collaboration demande beaucoup de temps [...] Est-ce qu'il y a du temps alloué pour l'exploration, pour la correction des erreurs et de la compréhension? » (White 2011 : 12).

Guy Gauthier et Louis Marcorelles, alors critiques de cinéma, n'ont pas retrouvé la magie des personnages des films, lors d'une visite à l'Île aux Coudres avec comme guide, Pierre Perrault (Perrault 1983A : 41). Cet exemple démontre simplement que les gens de l'Île aux Coudres, à travers de très longs tournages, ont pu se reprendre, hésiter, faire des erreurs et se corriger. Perrault a pu donner le meilleur moment de l'homme et travailler sur la diversité, puisqu'il a passé beaucoup de temps à les filmer.

Perrault à l'Île aux Coudres était à *l'écoute*. Le matin, les protagonistes rencontraient Perrault et décidaient ensemble des lieux et des actions à tourner pour la journée. Dans *La bête lumineuse*, les protagonistes étaient *sur écoute*. Les participants ouvraient les yeux après un court sommeil tourmenté et la caméra était déjà là à les observer comme nous le décrit Boulais

dans son mémoire. Les caméras ont filmé sans interruption les insultes et l'humiliation, lors d'un court laps de temps, un peu comme on le voit dans les télérealités. Il y a une différence fondamentale entre ces deux terrains cinématographiques. Perrault ne se serait jamais infiltré dans la maison d'Alexis Tremblay, le patriarche de l'Île aux Coudres, pour filmer son réveil. Mais dans le contexte de chasse, la caméra voyeuse de Perrault pouvait circuler librement dans l'intimité de ses personnages sans que ceux-ci puissent se révolter contre le projet qu'ils avaient accepté.

Comment donner le meilleur moment de l'homme en quelques jours de tournage? Comment représenter à l'écran des parties de chasse que les hommes partageaient depuis longtemps? Comment filmer la complicité de jadis en quelques journées entrecoupées par la boisson? La chasse était pour eux un prétexte de changement avec la vie quotidienne et pas un aspect central de leur vie. Ainsi, nous ne pouvons comprendre qui ils sont à travers un tel contexte. Une image prise sur le vif en très peu de temps, dans un espace clos et fermé sur lui-même et sans possibilité de se redire, de se reprendre, de se peigner, aux conséquences négatives sur le plan humain ; voilà ce qu'est l'expérience de *La bête lumineuse*. Bourdieu nous mentionne les possibles conséquences de l'auteur qui désire représenter : « C'est ainsi que le seul fait de montrer peut fonctionner comme une manière de montrer du doigt, de mettre à l'index, de mettre en accusation [...], ou, à l'inverse, comme une façon de faire voir et de faire valoir » (Bourdieu 1982 : 143). Ultimement, Perrault voulait faire voir et faire valoir ce que la chasse représentait pour le Québécois. Continuer son voyage dans l'âme québécoise. Mais son film a bien plus montré du doigt et accusé ceux qui étaient devant l'écran (et rarement ceux derrière). Imaginer, si Perrault avait filmé cette tradition pendant plusieurs années ou décennies, la différence au niveau du produit final. Ce qui nous amène à parler de la faible exploitation de la diversité dans ce film. White décrit l'importance de gestion de la diversité pour permettre une bonne collaboration participative :

Est-ce que les responsables du projet sont conscients des différentes formes de diversité au sein du groupe? Non seulement les êtres humains arrivent à un projet collaboratif avec des objectifs personnels très variés (autoréalisation, cheminement professionnel, souci humanitaire, curiosité, élargissement du réseau social, etc.), mais aussi ils viennent des traditions et des situations diversifiées (tradition spirituelle, statut socio-économique, niveau d'éducation, appartenance linguistico-culturelle, identité sexuelle ou raciale, etc.). Certaines de ces différences sont plus

importantes que d'autres et à des moments différents. Est-ce que les responsables du projet sont capables de nommer ces différences sans réduire les participants à l'essentialisme de ces catégories? Est-ce que les participants sont ouverts à discuter de ces différences et de l'impact qu'elles pourraient avoir sur la façon d'interpréter la réalité ou l'évolution de la collaboration? (White 2011 : 12).

Dans *Pour la suite du monde*, la gestion de la diversité est bien exploitée. Perrault voulait capter une reprise de la pêche aux marsouins. Il a proposé le projet à des gens qu'il connaissait bien, les gens de l'île l'ont repris avec brio. Ils ont tous vécu une autoréalisation à travers ce projet. Les personnages de l'Île aux Coudres accomplissaient une transmission à l'intérieur de leur communauté, créaient un nouveau contact intergénérationnel bénéfique. Boulais nous décrit ses intentions préalables au projet :

J'étais venu à la chasse pour le film plus que pour l'original. L'original n'était qu'un prétexte. Le *cinéma vécu* représentait pour moi la possibilité de pratiquer une sorte *d'écriture orale*, de développer un langage littéraire libéré des limites de la page [...] Je voulais contribuer à ma façon à l'aventure d'une littérature de l'ineffable qu'est, je crois, le cinéma de Pierre Perrault (Boulais 1987 : 171).

Les désirs qui sont à la source du projet filmique doivent être considérés dans une approche collaborative participative, puisqu'ils sont à la source d'un accomplissement de soi. De plus, *La bête lumineuse* exploite peu la diversité de ses protagonistes. Ils se résument à être des chasseurs ivres et parfois violents. Il y a une forme de manque de complexité à l'intérieur de ce projet, puisqu'il n'interpelle pas ses participants sur une longue période de temps. Les protagonistes sont naturellement volontaires au projet. Boulais voulait vivre l'envers du décor. Son autoréalisation ne se trouve pas dans le film, mais dans la reprise de son image à travers ses écrits.

La réputation de Perrault a influencé Boulais lors du tournage, nous l'avons vu. Perrault est également plus âgé. C'est lui le patriarche, l'homme qui travaille la mémoire. On ne compte plus les nombres d'heures de travail. Il sait comment présenter ses personnages, stimuler leurs réactions dans des contextes intenses lors du tournage, jouer avec les subtilités du langage et parler aux spectateurs. Et si Perrault présente une évolution dans son livre *La bête lumineuse* (Il est touché par l'âme de la Gatineau), c'est bien selon ses propres paradigmes. Le livre est une forme d'excuse pour ses protagonistes. Pourtant, le texte est

teinté avec une attitude paternaliste. Il décrit Boulais comme un « poète d'écriture et de naïveté, parmi tous ses amis chasseurs qui sont, eux, poètes de paroles » (Perrault 1982 : 26). Plus encore, dans l'extrait suivant où Boulais vomit après d'avoir éviscéré un lapin, Perrault le juge non sans gravité :

Stéphane-Albert tient le lapin, à moitié déshabillé, par les pattes arrière. Le ventre ouvert. Il approche sa main. Il hésite [...] Il y a là un passage. Un rite de passage à accomplir qui n'est pas sans gravité. Et celui qui attend l'âge d'homme pour rencontrer cette exigence de l'homme, il se peut qu'il en éprouve comme un remords, une contrition (Perrault 1982 : 101).

Perrault a son idée sur les questions essentialistes de l'identité québécoise. Ceux qui n'entrent pas dans ses images idéales sont éjectés du portrait familial. Et si ce n'est pas le simple fait de plonger les mains dans les viscères qui a fait vomir Boulais, quelles seraient les autres raisons possibles? Pour avoir éviscéré moi-même de nombreux gibiers, le simple fait d'attendre quelques heures après la mort de l'animal peut décupler l'odeur de la mort et retourner l'estomac de tout bon chasseur. Lorsque Perrault utilise la séquence où Boulais vomit pour donner ses quelques commentaires, c'est toute une situation qu'il escamote pour passer un message sur l'identité québécoise. Dans cette séquence, Perrault ne tient pas compte des événements passés. Quand Boulais vomit, c'est parce qu'il a attendu trop longtemps « pour rencontrer cette exigence de l'homme » (Perrault 1982 : 101). Selon Perrault, les litres d'alcool n'ont rien à voir dans cette histoire d'évidage, ni l'odeur infecte de l'animal mort.

Il y a quelque chose de très important dans cette séquence. Perrault fonde un discours à travers ses protagonistes, tout en mentionnant que ce sont les protagonistes qui l'ont vécu, et donc, créé. Perrault dit qu'il restitue la réalité de ce qui s'est passé, mais il parle à travers les Autres tout en récusant ses responsabilités de réalisateur et de créateur de sens, puisque Perrault s'efface derrière ses personnages. Bourdieu nous explique l'importance que le discours prononcé doit être enraciné dans l'identité de l'Autre :

L'effet de connaissance qu'exerce le fait de l'objectivation dans le discours ne dépend pas seulement de la reconnaissance accordée à celui qui le tient ; il dépend aussi du degré auquel le discours qui annonce au groupe son identité est fondé dans l'objectivité du groupe auquel il s'adresse (Bourdieu 1982 : 141).

Ainsi, la reconnaissance de Perrault en tant que cinéaste accompli lui donna l'autorité requise pour manipuler la parole. Problème : les protagonistes de *La bête lumineuse* ne se retrouvaient pas dans le discours de Perrault. Perrault a justifié son travail *pour l'Autre* quand il le faisait finalement *pour lui*. La reconnaissance de l'ensemble de son cheminement a légitimé sa pratique et ses actions sur le terrain. Il était un grand réalisateur, il avait l'autorité pour faire ce film. Dans la séquence du lapin, Perrault continue sa quête de l'homme québécois sans tenir compte des histoires complexes et uniques qui accompagnent chacun de ses participants.

Dans *La bête lumineuse*, Perrault a une collaboration stratégique avec l'Autre qui renforce son statut de cinéaste (il retournera encore à Cannes pour ce film). Dans *Pour la suite du monde*, la collaboration participative se trouve dans un projet qui bénéficie locuteur et auditeur, personnages et cinéaste, dans une cause commune, partagée, qui transforme, qui fait élever conjointement l'Autre et le soi. Nous retrouvons cette même relation bénéfique dans la plupart des films de Perrault. *La bête lumineuse* est un excellent exemple d'un pauvre terrain, trop court, fait à l'arraché et d'un faible travail sur la complexité de l'Autre. Perrault doit oublier aussi que l'Autre doit apprendre à le connaître, à parler son langage cinématographique, son style et finalement, lui-même et son statut. Chaque rencontre implique une adaptation. Perrault et les gens de l'Île aux Coudres se sont mutuellement influencés et Perrault, à travers ses trois premiers films, a fondé l'ensemble des pratiques de son cinéma. Pour *La bête lumineuse*, Boulais doit s'adapter au cinéma de Perrault. L'adaptation du cinéaste et de son équipe technique est contextuelle, elle se situe dans cette obligation de prise d'images sur un court laps de temps. Le cinéma direct de *La bête lumineuse* a déjà ses fondements. Le cinéma de Perrault a sa marque, ses habitudes et ses lois. L'Heureux et Boulais vont l'apprendre à leurs dépens.

#### **4.4 Une rhétorique stratégique**

Boulais décrit le discours de Perrault comme quelque chose d'imposant. N'oublions pas que Perrault était avocat et la rhétorique argumentative était une de ses compétences :

La rhétorique de Pierre m'impressionnera toujours. Il invoque la raison et suscite l'émotion en nous laissant la liberté de ponctuer son commentaire à notre guise. Il fait de nous le complice de ses dires, le grammairien de ses idées, il nous donne le mérite de la ponctuation alors qu'en fait, en y réfléchissant bien, nous ne faisons que reconnaître son analyse, confirmer ses prédictions, entériner son discours (Boulais 1988 : 40).

Dans le cadre de *La bête lumineuse*, le discours perraldien propose une rhétorique participative qui s'inscrit dans une approche stratégique et planifiée. C'est très difficile de contredire l'entreprise honorable de Perrault qui a pour cause la mémoire québécoise. Sa plume nous entraîne dans ses convictions. Prenons maintenant le temps de faire un bref détour par Rouch, puisque son cinéma nous permet de comprendre les dynamiques de pouvoir derrière tous projets collaboratifs. Son travail nous expose la rhétorique que les auteurs déploient pour justifier leur propre travail. Nous reprenons essentiellement les propos recueillis dans le numéro du *Cinéma Action* en 1996 consacrés exclusivement à Rouch.

Rouch va développer une pratique cinématographique complexe avec l'Autre sur son terrain, ce qu'il appellera d'ailleurs à quelques reprises une anthropologie partagée. Rouch insistera pour tenir la caméra dans l'ensemble de ses tournages : « Et seul, à mon sens, l'ethnographe est celui qui peut savoir quand, où, comment filmer, c'est-à-dire réaliser » (Rouch dans Prédal 1996 : 43). Puisque : « L'œil étranger voit des choses que l'œil local ne perçoit pas toujours et il est certain que cette « distanciation » permet une plus grande objectivité » (Rouch dans Prédal 1996 : 77). Pour ce qui est du montage, Rouch l'explique clairement : « Le deuxième spectateur, c'est le monteur. Il ne doit jamais participer au tournage, mais être le second « ciné-œil » ; ne connaissant rien du contexte, il ne voit et n'entend que ce qui a été enregistré » (Rouch dans Prédal 1996 : 44-45). Rouch quitte donc le terrain en sol africain et retourne monter l'œuvre en sol européen. Oumarou Ganda a travaillé à quelques reprises avec Rouch et est devenu cinéaste par la suite. Il décrit son expérience dans *Moi, un Noir* et parle de la collaboration entre Rouch et ses participants :

...personnellement, je n'ai pas beaucoup aimé ce film, pour plusieurs raisons ; d'abord à un moment, ça sonnait faux ; en plus, je sentais que la réalisation de ce que je pensais devait être différente, parce qu'en réalité j'étais aussi un peu coréalisateur de ce film, j'apportais ma part au jour le jour, on a travaillé ensemble, et puis Rouch a fait le montage... (Ganda dans Prédal 1996 : 97).

Ganga nous parle de ce qu'il aurait aimé faire différemment, mais que dans ce contexte de collaboration, il n'a pu avoir un impact significatif qui aurait pu changer le mouvement du film, sans parler du montage dans lequel il n'était pas inclus. Il nous décrit également « l'anthropologie partagée » de Rouch dans le film *Petit à petit* : « Oui, là aussi il y avait les autres, mais Rouch dominait. Il y a de ces fantaisies qu'on voit dans le film qui sont des idées rouchiennes et ces idées rouchiennes dominant largement, ce n'est pas la pensée des autres » (Ganda dans Prédal 1996 : 99). Son sentiment d'avoir été « sous la dictature de Jean Rouch » (Ganda dans Prédal 1996 : 98) reflète une anthropologie partagée qui ne semble pas trouver un écho favorable chez ce protagoniste de Rouch.

La confrontation historique de Rouch à Sembène Ousmane, un écrivain, réalisateur et acteur majeur de l'Afrique, lors d'une entrevue en 1965, reflète le problème de la représentation et de la lecture de l'œuvre. Ousmane décrit les personnages de Rouch comme ne venant de nulle part : « Ce qui me déplaît dans l'ethnographie, excuse-moi [à Rouch], c'est qu'il ne suffit pas de dire qu'un homme que l'on voit marche, il faut savoir d'où il vient, où il va... » (Ousmane dans Prédal 1996 : 105). L'absence d'évolution mènera Ousmane à critiquer les africanistes : « on y montre, on y campe une réalité sans en voir l'évolution. Ce que je leur reproche [films de Rouch], comme je le reproche aux africanistes, c'est de nous regarder comme des insectes » (Ousmane dans Prédal 1996 : 106). Dans une autre conversation où Rouch discute cinéma avec deux cinéastes africains, Timité Bassori et Mahama Traoré, Traoré répond à une question qui lui demande de résumer les ambiguïtés du cinéma ethnographique :

L'ambiguïté, selon moi, vient du fait que c'est un cinéma qui est conçu par un étranger à la civilisation qu'il étudie. J'en reviens aux *Maîtres fous*. J'ai assisté à une cérémonie de ce type. Je me sentais intégré. Par contre, les Européens qui étaient avec moi ont interprété la manifestation d'une autre manière. L'œil étranger perçoit les choses africaines d'une manière qui n'est pas juste (Traoré in Prédal 1996 : 78).

Bassori renchérit :

Je pense que le cinéma ethnographique pose un double problème. D'une part, les choses que l'on montre dans ces films ne sont pas vues ni vécues par tous les Africains, mais seulement par un groupe d'initiés. La plupart du temps, la majorité de la population les ignore. Si bien que l'ethnologue ressemble un peu à

quelqu'un qui surprend une femme nue. Les Africains, quand ils voient des films ethnographiques, ont le sentiment qu'on a violé leur intimité. C'est une sensation désagréable (Bassori dans Prédal 1996 : 79).

Rouch, défend sa pratique ethnographique et répond : « Eh bien je continuerai à faire ce genre de films pour que les Africains dépassent le stade de la pudibonderie ! [...] À partir du moment où quelque chose existe, il faut le montrer ! » (Rouch dans Prédal 1996 : 79). Mahama Traoré conclut par la suite en répondant à Rouch :

...il ne s'agit pas du franchissement d'un mur de la honte, mais d'un dépassement des bornes du respect de la personne [...] Le problème, c'est celui de la projection sans discernement en Europe. C'est celui du grand public qui ignore notre réalité et risque de s'en gausser (Traoré dans Prédal 1996 : 79).

Ces courts extraits démontrent seulement les enjeux de pouvoir derrière le travail collaboratif sur le terrain avec les participants, et la complexité de la lecture de l'œuvre. Ganga nous expose aussi la part de *non-dits* entre le chercheur et ses participants, *non-dits* qui mèneront à des malentendus sur le déroulement de la collaboration et qui avantagent dans le cas présenté les dirigeants du projet, parce qu'ils garderont après le tournage le pouvoir de la représentation par le montage. Revenons à Perrault et portez attention à sa rhétorique et à la justification de son travail qu'il s'octroie lors du montage :

Le montage, c'est fabuleux. Travailler sur une mémoire infailible, c'est une sorte de privilège inaccessible. Et devant cette mémoire nous avons une attitude respectueuse. Le privilège est perçu comme un engagement. Comme une promesse de fidélité. D'ailleurs, serait-ce la peine de se donner tant de mal pour obtenir un vécu si on avait l'intention de la falsifier? Autant faire de la fiction. Bien sûr, il y a manipulation. Dans le sens physique du mot. Dans le sens poétique aussi. Pour mettre en valeur. Pour signifier. Pour faire comprendre. Mais cette manipulation n'est jamais à mon avantage. Elle ne prétend pas contredire ou interpréter. Mettre en valeur le cinéma. S'il m'arrivait d'avoir à m'exprimer au lieu d'exprimer le tournage, je possède d'autres outils pour le faire. Quand je donne la parole, ce n'est pas pour la reprendre. Autrement je ne me donnerais pas tant de peine. Trente-cinq heures de tournage. Un an de montage. Pour qui? Pourquoi? Pour rendre justice à des hommes et à ce qu'ils ont vécu. Telle est ma philosophie (Perrault 1983B : 74).

C'est très étonnant comment Perrault justifie son propre travail, parce qu'il rend justice à l'Autre (même si celui-ci n'est pas là dans l'ensemble de processus de création). Quand on lit

Perrault sur la justification de son cinéma, on a parfois l'impression de voir plus l'avocat que le cinéaste. De plus, la manipulation physique du montage ne prétend jamais interpréter l'Autre. Ceci est une vérité partielle. Comme nous l'avons vu, Perrault évacue sa responsabilité et sa propre vision au montage. Mais, il reste à la base de ses choix filmiques. Ses choix s'inscrivent dans une rhétorique personnelle et dans des désirs qui peuvent entrer en contradiction avec ceux qu'il filme. Quand Perrault dit : « Mais cette manipulation n'est jamais à mon avantage » (Perrault 1983B : 74), nous avons constaté le contraire pour le film *La bête lumineuse*.

En d'autres mots, dans *Pour la suite du monde*, nous assistons à une merveilleuse collaboration participative, où les désirs des uns étaient ceux des autres. Une danse conjointe de désirs qui s'élèvent ensemble. Dans *La bête lumineuse*, il y aura une guerre de la représentation et Perrault gardera sa vision comme ultime vérité de ce qui s'est passée. Pour la plupart de ses films, Perrault aura réussi à jouer le jeu de la représentation en respectant les propos de l'Autre. *La bête lumineuse* fait ombre à son tableau. Perrault ne réussit pas à garder sa crédibilité, lorsqu'il essaie de défendre sa non-responsabilité et qu'il prétend ne pas être l'auteur de ses propres films. Frederick Wiseman, un grand documentariste américain, nous parle adéquatement de son métier de cinéaste, lorsqu'il se penche la tête par-dessus sa table de montage :

Vous bricolez la relation entre le temps réel et le temps filmé ou monté, et vous bricolez l'ordre des séquences, et vous vous dites qu'elles apparaissent en relation alors qu'elles n'ont en fait aucune relation ni dans le temps ni dans l'espace. Vous êtes en train de créer une fiction avec des matériaux documentaires : ces choses qui apparaissent en relation, peut-être ne sont-elles liées que dans votre esprit. Et la réussite du film dépend de sa capacité globale à créer l'illusion que si le processus, qui vous a amené à la conclusion qu'il y avait effectivement relation, semble avoir une certaine validité au niveau de la forme finale du film (Wiseman dans Boukala 2006 : 61).

Wiseman a la même idée de bricolage que Perrault quand ce dernier retranscrit des dialogues sur des petits bouts de papiers, à la différence près que Wiseman assume sa part de choix dans la suite des scènes montées. Dans cette citation, Wiseman accepte le danger que son film se frappe à la réalité des désaccords, tant ses liens tissés peuvent être contestables. Un réalisateur doit considérer qu'il existe en dehors de son montage, un besoin de reconnaissance

et qu'on validera la réalité à l'écran. Ceux qui sont filmés regardent, utilisent et profitent de leur nouvelle visibilité dans des finalités tout à fait personnelles. Un réalisateur doit accepter cette position de vulnérabilité devant le montage qu'il tisse. Il y a une possibilité que son film ne trouve pas un écho chez l'Autre. La rhétorique de Perrault sur son cinéma nous conduit vers la relation cinématographique, c'est-à-dire, la relation qui unit les filmeurs et les filmés.

#### **4.5 La relation cinématographique**

Dans la préface de son livre *La bête lumineuse*, Perrault mentionne : « C'est cette révélation que je voudrais pouvoir partager avec d'autres du même bois, si on m'en donne la permission, pour nous grandir tous d'autant et nous reconnaître aussi de même souche. Enfin » (Perrault 1982 : 21). Il est pourtant intéressant de constater que Perrault s'offre lui-même la possibilité de raconter cette expérience. Pourtant, il se jouait derrière les rideaux déjà une bataille pour le contrôle de la représentation. En lien avec notre analyse de la collaboration, Perrault nous livre ici une rhétorique stratégique qui justifie son travail, tout en prétendant une approbation chez l'Autre. Comme nous l'avons vu, les protagonistes de *La bête lumineuse* ont mené une bataille pour réclamer le droit au montage. Comme Perrault l'a dit à Boulais dans des lettres privées, il était le seul en droit, puisqu'il connaît le langage qui parle aux spectateurs et que les protagonistes avaient déjà offert leur confiance à son jugement. Perrault a joué une savante partie d'échecs, partie qui avait déjà commencé bien avant d'entamer le tournage. Perrault savait naviguer et éviter les écueils qui délégitiment son pouvoir sur le métrage, quoiqu'il fut surpris par la hardiesse de la Gatineau.

Comme pour illustrer l'intensité de ce propos, j'aimerais présenter quelques images qui représentent un aspect de la relation entre Stéphane-Albert Boulais et Pierre Perrault. Elles symbolisent le combat de la représentation entre filmeurs et filmés. Je me permets un peu naïvement, comme le fait Perrault dans ses retranscriptions de tournage, de faire parler les images.

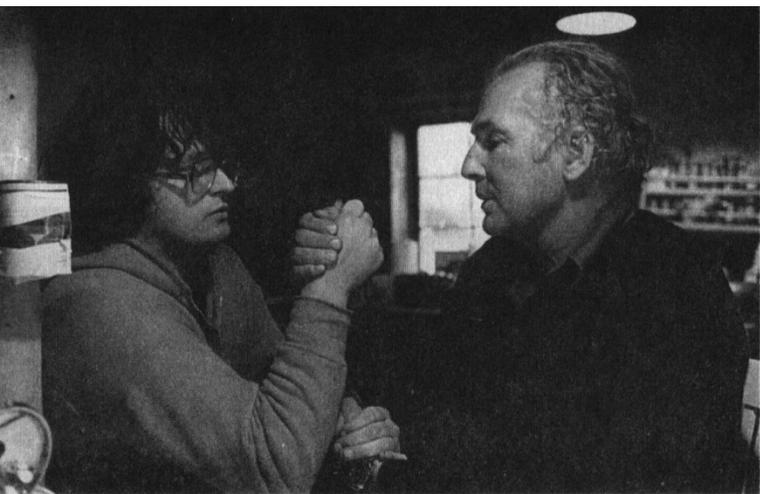


Image 1 : Les deux hommes s'étudient, se regardent, et pensent aux défis à venir. Ils se rencontrent, se préparent.



Image 2 : Le jeu est commencé, les deux hommes sourient, se mesurent. Pierre a déjà l'avantage, le poignet de Stéphane-Albert est renversé, le bras commence à plier.

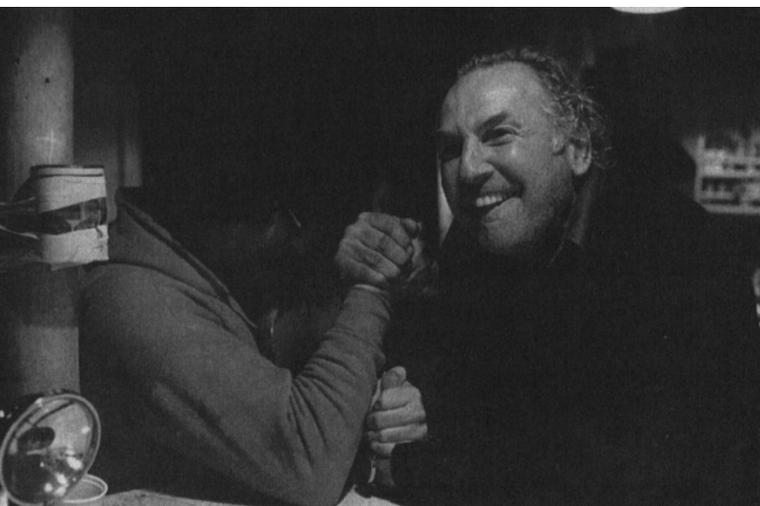


Image 3 : La tête penchée, Stéphane-Albert reprend un peu de terrain. La ténacité de Stéphane-Albert semble amuser Pierre, le surprend. Le poète est plus fort qu'il le pensait. La bataille ne sera pas aussi facile.

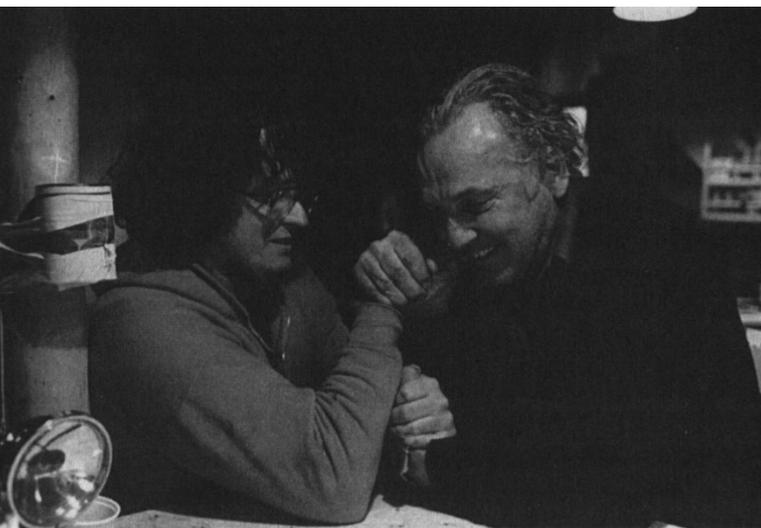


Image 4 : Pierre perd tranquillement son sourire. Il doit se concentrer. C'est Stéphane-Albert qui semble maintenant prendre plaisir au jeu.



Image 5 : Pierre est parti pour la victoire. Il donne ce qu'il est capable de donner. Stéphane-Albert s'accroche, résiste. C'est l'image qui me semble être la plus équilibrée, les deux adversaires, têtes penchées, semblent égaux, la partie ne semble jamais finir.



Image 6 : Les deux mains qui se tenaient en dessous ne sont plus jointes, elles tiennent le coude de l'autre. Perrault a l'avantage, mais la partie semble s'éterniser. Stéphane-Albert semble être un bon adversaire. Les deux refusent de perdre.

(Source des images : Lafond 1988 : 121 à 124)

«Vous m'intéressez dans la mesure où vous êtes vulnérables, donc humains.»

Est-ce que la relation cinématographique n'est qu'une partie de bras de fer? Comment dans cet affrontement est-il possible de sortir tous deux gagnants? La petite phrase en bas de la dernière image est intéressante : « Vous m'intéressez dans la mesure où vous êtes vulnérables ». Perrault voulait filmer le côté vrai de ses personnages, jouant leur propre rôle en direct. Il y a effectivement un côté vulnérable à la prise en direct. Boulais nous donne une bonne métaphore de la réalité de ce type de personnage. Parlant de son expérience dans *La bête lumineuse*, il dit : « Je suis comme un funambule unijambiste » (Boulais 1988 : 15). La métaphore implique deux sortes de représentation. La première image implique la prouesse, la grandiloquence. Alexis Tremblay peut rentrer dans cette catégorie. La deuxième image représente le danger et potentiellement la maladresse. Le personnage du cinéma direct de Perrault est constamment sur la corde raide. Le funambule unijambiste est vulnérable dans la mesure où il se retrouve entre deux possibilités, l'exploit ou l'échec.

Alors où est la vulnérabilité de Pierre Perrault dans *La bête lumineuse*? Devant un funambule, nous applaudissons l'exploit ou nous le pointons du doigt s'il ne réussit pas son tour de force. Nous avons peut-être de la pitié devant ses blessures causées par sa chute. Nous pointons rarement les personnes derrière les rideaux. Mentionnons simplement la difficulté d'une vraie collaboration participative si l'Autre est vulnérable, lorsqu'il est dans une position qui le désavantage, et que l'auteur est lui dans une position différente de ses protagonistes. Perrault a dit : « Je refuse de faire jouer à ceux que je filme autre chose que leur propre rôle » (Perrault dans Lafond, 1988 : 30). Boulais n'était pas un chasseur et il était dans un contexte de chasse. La collaboration participative s'effratera dans tout contexte où le participant n'a pas la chance de se redire, de se reprendre, de se repeigner.

Une chose est certaine, il y a un fort déséquilibre au niveau de la performance entre le cinéaste et ses personnages. Si le réalisateur fait un mauvais film, on critiquera ses choix et son travail. Si le cameraman cadre mal une scène, on la coupe. Si le personnage pleure ou insulte sans vergogne un ami, on l'exploite, on utilise l'émotion de ses protagonistes pour mousser la parole et l'action. Si le protagoniste trébuche à l'écran, on rit de lui, on dénigre sa personne, ses compétences, ses inaptitudes humaines. Le protagoniste, changé en symbole, se retrouve dans un coin où il est difficile de voir comment il pourra obtenir parole pour décontextualiser son image figée à l'écran. Un cinéaste fautif enchaînera un autre film pour réparer son échec. Le personnage du cinéma direct reste pris avec son image à l'écran. Les

personnages n'ont aucun moyen de changer, de corriger ou de se reprendre, sauf si le cinéaste dégage un espace qui permet ses rectifications. En contrepartie, un cinéaste peut capter ce qu'il cherche et le restituer à sa façon sans nécessairement collaborer avec l'Autre.

Le combat de Boulais nous permet de voir deux visages chez Perrault. Un visage qui désire rencontrer l'Autre et vivre une expérience commune. Un autre visage qui rejette la collaboration et qui, par l'écrit, se donne une bonne conscience. Les deux principaux protagonistes et l'assistant-réalisateur étaient contre le montage de Perrault, ils ont exposé très clairement leurs revendications. Qu'est-ce que Perrault fait de ces revendications, de ces révoltes? Perrault, contre vent et marée, sans réciprocité, pratiquant une collaboration stratégique, il va s'accorder le droit de faire *La bête lumineuse*. Le film s'inscrit dans sa quête de l'homme québécois.

La retranscription de *La bête lumineuse* est tout ce qu'il n'avait pas pu dire lors du montage. Le discours qu'il fait, seul avec lui-même, prend tout son envol vers une interprétation *de* l'Autre, *sans* l'Autre. Comme le cinéaste l'explique, il s'efface derrière la parole de l'Autre, il refuse d'être l'auteur de ses propres films. « Je ne crois pas que ma démarche soit tellement cinématographique » (Perrault 1983A : 110). Mais Pierre Perrault est un cinéaste, un artiste, un grand réalisateur. Il a une longue carrière et 18 films à son actif. Pour lui, ses films n'étaient que des comptes rendus fidèles de la réalité, l'expérience d'une rencontre. Mais pour établir une éthique cinématographique qui priorise une collaboration participative, ne faut-il pas inclure l'auteur dans le processus de création? Les organisateurs du projet doivent être honnêtes devant leur statut et leur pouvoir de création. Voici les paroles de Perrault lorsqu'il parlait de sa propre expérience avec les Montagnais :

...comment pratiquer avec eux nos prétentions d'égalité et de fraternité quand nous sommes les plus forts, quand surtout nous dissimulons nos intentions préalables? [...] Comment ne pas faire agir le pouvoir quand on le possède? (Perrault 1985 : 280-281).

Pierre Perrault donne la parole à l'Autre tout en restant maître du « Grand discours » et le cinéaste s'approprie le discours de l'Autre, pour en faire le miroir de ses propres convictions, de ses propres valeurs, de sa propre vision du monde. Perrault a visiblement des intentions préalables à chacun de ses films qu'il dissimule pour ne pas influencer le tournage, sans

toutefois réussir à ne pas l'influencer. On n'amène pas des personnes âgées en France sans imaginer la portée de ce type de décision (deuxième film de Perrault avec les protagonistes de l'Île aux Coudres). Perrault se pose la bonne question quand il filme les Blancs devant les Montagnais : « Comment ne pas faire agir le pouvoir quand on le possède? ». Nous la reprenons ici en la posant au cinéma documentaire : Comment ne pas faire agir le pouvoir du cinéaste quand il le possède?

#### 4.5.1 La relation cinématographique selon Jean-Louis Comolli

Comme Perrault le théorise, il refuse de poser des questions de cinéma à son cinéma, qu'il juge ailleurs, différentes, *hors cinéma*. Pourtant, la relation cinématographique a lieu et la caméra a des pouvoirs auxquels aucun cinéaste ne peut échapper. Jean-Louis Comolli, réalisateur et écrivain, est l'auteur qui nous semble avoir approfondi le plus le sujet. De prime abord, Comolli pose des questions justes : « Comment la caméra joue-t-elle avec ceux qu'elle filme? [...] Comment jouent-ils, eux [les filmés], avec elle? » (Comolli 1995 : 31). Autrement dit, comment la caméra influence-t-elle le jeu des protagonistes et comment ceux-ci se mettent-ils en scène devant la caméra? Ce sont des questions importantes, des questions sur l'intermédiaire entre filmeurs et filmés, des questions qui traitent du don des participants à la caméra. Comolli nous rappelle aussi que les cinéastes cherchaient des sujets vierges d'expérience cinématographique. Au tournant des années 1960, peut-être que cette réalité était possible. Léopold Tremblay nous le dit indirectement :

En fait, là, le cinéma pour moi... c'était une affaire inconnue pour moi ça. Je n'imaginai pas ce que c'était... On n'appelait pas ça « faire du cinéma ». On appelait ça dans nos termes à nous autres là : on faisait un film... Bon! Le cinéma, on savait ce que c'était, on en avait entendu dire le nom, mais il ne nous était pas utile à l'Île aux Coudres... Bon. Ça fait que... Ce qui me faisait plaisir... c'était de... en rendant service à Pierre pour son film (L. Tremblay dans Lafond 1988 : 176).

À l'ère de l'invention des caméras légères, Léopold avait une connaissance vague de l'appareillage cinématographique et des processus de transformation sur la pellicule. La

conscience du cinéma est aujourd'hui connue de tous par la diffusion intensive d'images par la télévision, les films, les publicités, etc. Chacun crée son propre imaginaire avec son cellulaire, son propre vidéo sur YouTube. Cette réalité amène Comolli à se questionner sur « le destin filmé des sujets » (Comolli 1995 : 31), puisque :

Il y a de nos jours un savoir et un imaginaire de la prise de vues qui sont partagés. Celui qu'on filme a une idée de la chose même s'il n'a jamais été filmé. Il se la représente, il s'y prépare en s'appuyant sur ce qu'il en imagine ou croit en savoir [...] On ne filme donc que des gens qui en savent quelque chose (Comolli 1995 : 32).

Boulais est l'exemple par excellence de cet imaginaire du cinéma partagé avant même le tournage de *La bête lumineuse*. Imaginaire, rappelons-le, qui a influencé ses comportements. Il scénarisait ses paroles pour briller devant la caméra de Perrault. Cette conscience de l'image amène donc les sujets filmés à se mettre en scène : « Les gens filmés se retrouvent à gérer le contenu de leur intervention, à se mettre en scène » (Comolli 1995 : 36). N'y a-t-il pas quelque chose d'étrange de demander à des individus non professionnels de parler à une caméra en continu? Comolli nous décrit l'incongruité de cette situation :

D'abord, personne n'a l'occasion de parler, de monologuer pendant vingt minutes. D'être écouté vingt minutes d'affilée. Ça n'arrive jamais. [...] Cela déclenche toutes sortes d'effets spécifiques de paroles et de présence. [...] Il [le personnage] se posera à lui-même toutes les questions pièges que personne n'aurait eu l'idée de lui poser (Comolli 1995 : 38).

L'auto-mise en scène des sujets filmés semble incontournable. Elle fait partie de ce que le personnage donne à la caméra et aux cinéastes derrière la caméra. Le personnage non professionnel « est là pour autre chose, avec d'autres enjeux, une autre logique, une autre réalité » (Comolli 1995 : 50). L'expérience de Boulais est le témoin de cette mise en scène partagée entre filmeurs et filmés. Boulais nous témoigne dans son mémoire comment il est difficile pour quelqu'un dont ce n'est pas le métier de jouer certaines scènes particulièrement difficiles. Les protagonistes se posent toutes sortes de questions parfois étranges : « Est-ce que je marche bien pour la caméra? Ce que je dis est-il significatif? Comment les cinéastes traduiront-ils l'image de mon propre corps et de ma parole? ». Des questions pièges qui

déstabilisent la performance. La présence d'une caméra joue sur la réalité interne des participants. Mais la caméra modifie les comportements, même si parfois, un personnage en oublie la présence. Il y a un mélange complexe entre ce *qu'est la personne* et ce *qu'elle donne* à la caméra.

Les cinéastes, par des techniques simples de tournage, déstabilisent leurs sujets filmés. Ce n'est pas leur métier de jouer et rejouer devant une équipe de tournage qui épie le moindre de leurs faits et gestes, au nom d'une réalité sans fiction (qui finalement fait de petites mises en scène). De toute façon, le débat ne se retrouve pas nécessairement sur la concentration faible et forte de la fiction. Comolli nous dira que l'enjeu est la capacité d'accueillir l'auto-mise en scène inévitable des sujets filmés (Comolli 1995). Il entend par « auto-mise en scène » tout ce que le personnage apporte avec lui devant la caméra : ses attentes, ses peurs, sa conception du cinéma, son comportement qu'il ajuste lui-même, ce qu'il donne à la caméra, etc.

Les pièges auxquels fait allusion Comolli font références aux peurs des protagonistes, peurs qui doivent être prises en compte lors d'une collaboration participative pour ne pas qu'elles se retournent contre leur hôte ; possiblement à l'avantage des cinéastes et au film à construire. La relation cinématographique – des rencontres pré-tournages, des discussions sur les manières de faire, de l'établissement des pouvoirs lors du tournage et montage, de la présentation du film, des sources d'inquiétudes partagées, etc. – est finalement garante d'une œuvre qui peut, ou pas, s'écrire à plusieurs mains, et ce, bien avant que le voyant rouge de la caméra s'allume. Comolli se pose énormément de questions, ce qui est un bon point de départ dans une démarche collaborative participative. L'Autre n'est pas seulement une réalité filmée qui doit être restituée, il est entier et pourvu d'émotion complexe. Comolli a une posture loyale devant ses protagonistes, puisqu'il essaie de comprendre comment il en arrive à les influencer. Il comprend que la relation cinématographique est un choc d'individualité autour d'un projet collaboratif. La prochaine citation me fait beaucoup penser à l'échec relationnel de *La bête lumineuse* :

Se placer face à l'autre, établir avec lui une relation particulière qui passe par une machine, ça a du sens, ça engage une responsabilité, même si c'est tout à fait banal. Deux sujets s'engagent – par rapport à cette machine – dans un duel, un face à face, une relation, une conjugaison plus ou moins tendue par le désir, plus ou moins marquée par la peur et la violence. Et si ces deux sujets ne s'engagent pas l'un

envers l'autre, la machine prend acte – cruellement – de l'absence de cette relation, de la nullité de cette rencontre. On ne filme pas impunément – et le corps de l'autre, sa parole, sa présence, moins encore (Comolli 1995 : 162).

Comolli se demande quel est le statut de sujet filmé, quels sont ses désirs de cinéma, quelle place lui donner à l'intérieur du projet cinématographique sans induire une réduction ou une stigmatisation (Comolli 1995 : 163), puisque ces questions sont garantes d'une bonne relation cinématographique. Refuser de se poser ces questions, c'est se bander les yeux en traversant un ravin (en espérant que tout ira bien). La caméra de *La bête lumineuse* a pris acte cruellement de ce problème relationnel. Comolli nous décrit aussi le processus où des gens ordinaires deviennent personnages de film :

Que se passe-t-il avec ceux que nous filmons, hommes ou femmes, qui deviennent de ce fait personnages de film? Ils nous attirent et nous retiennent par cela d'abord qu'ils existent en dehors de notre projet de film. C'est à partir seulement de ce qu'ils feront avec nous de ce projet (et parfois contre nous) qu'ils deviendront des êtres de cinéma. C'est dire à quel point, d'entrée de jeu, nous ne sommes pas en mesure de leur donner des ordres (Comolli 1995 : 514).

Perrault nous décrit ses tournages comme des rencontres, que ses montages sont le témoin de *ce qui s'est passé*, où le spectateur était relégué au second plan dans toutes les étapes de création. Même au montage, Perrault ne prend pas en compte les questions relatives aux pouvoirs de la représentation, puisque les artisans du film sont les participants, et donc, il écarte les responsabilités éthiques du réalisateur. Mais quels sont les enjeux éthiques dans ses nombreuses relations cinématographiques? Si Perrault ne cherchait pas la rentabilité de son œuvre, ni même son spectateur, pourquoi alors ne pas avoir essayé de trouver des manières innovantes de travailler *ensemble*, surtout lorsque la crise éclata dans *La bête lumineuse*? Une chose est certaine, le travail collaboratif ne s'estompe pas lorsque les cinéastes éteignent les caméras et retournent dans leur studio. Comolli nous parle du temps, sur l'importance de filmer longtemps pour toucher une vérité :

C'est le temps, c'est la durée du tournage qui peut constituer un personnage dans un film documentaire. Filmer longtemps, en plusieurs séances, revenir et durer. Telle est la puissance du cinéma documentaire qui passe des heures à filmer quelqu'un sans se soumettre aux normes économiques de la production standardisée. [...] Luxe du documentaire, luxe de la pauvreté (Comolli 1999 : 28).

La présente définition rejoint ce que Bob White mentionnait lorsqu'il expliquait que : « la collaboration demande beaucoup de temps [...] Est-ce qu'il y a du temps alloué pour l'exploration, pour la correction des erreurs et de la compréhension? » (White 2011 : 12). Que ce soit pour une étude ethnographique ou un personnage de cinéma documentaire (à hauteur d'homme comme le souhaitait Perrault), seul le temps peut constituer le portrait d'un individu, ce qui manque précisément au tournage de *La bête lumineuse*. Une bonne relation doit reposer sur une confiance qui se construit. Ces moments échangés ensemble vont ensuite permettre une plus grande proximité au tournage. Un long tournage permet aux sujets filmés de s'adapter à la caméra et à l'équipe technique. Les longs moments d'échange et d'écoute, pendant et hors tournage contribuent à l'établissement d'assises qui permettent aux participants de se sentir à l'aise, tout en leur donnant les conditions nécessaires pour performer (puisqu'ils sont obligés de jouer un rôle dans le projet et devant la caméra).

La caméra de *Pour la suite du monde* prend le temps d'écouter, de laisser les protagonistes parler, et s'ils trébuchent, les longs tournages permettent d'exploiter la complexité de l'Autre. La caméra de *La bête lumineuse* ne prend pas le temps de laisser ses protagonistes s'exprimer dans un contexte longitudinal. La faible relation entre filmeurs et filmés aura mené à un dérapage émotif et cinématographique. Le cinéma de Comolli semble plus près d'un portrait qui complexifie la place de l'Autre à l'intérieur du projet cinématographique. Comolli questionne son pouvoir de réalisateur et le pouvoir de sa caméra.

#### **4.5.2 Réflexion sur la relation cinématographique**

Une caméra en son synchrone, proche de l'Autre, où un cinéaste donne la parole à l'Autre, n'est pas nécessairement garante de collaboration. Le cinéma direct peut *voler* une image comme on le fait avec un téléobjectif, mais d'une toute autre façon. Le dogme de la bonne

distance qui permet de filmer une vérité, comme si la caméra agissait à la manière d'un tampon entre l'Autre et le soi, ne règle pas les problèmes liés à l'éthique de la collaboration. Un réalisateur doit articuler lui-même ses questions pour obtenir une collaboration participative. Finalement, tout doit être vérifié constamment. La collaboration participative, à l'intérieur de la relation cinématographique, ne se termine jamais. Il faut s'assurer, dans les diverses étapes de la collaboration, que l'entente préétablie entre les divers participants, soit toujours fonctionnelle et permette au projet, à *construire* et à *terminer*, de progresser – bref, la coproduction du savoir dans le cinéma direct implique filmeurs et filmés dans un projet collaboratif à long terme.

Dans une approche collaborative participative, il ne faut surtout pas désarmer l'Autre de ses inquiétudes. Bien au contraire, il faut désarmer le *soi* et ainsi s'ouvrir à ce que l'Autre a à dire sur le projet, et ce, même en plein tournage ou montage. Chaque participant amène avec lui son histoire et ses propres aspirations, ce qui prendra diverses formes tout au long du processus créatif. Le chercheur a lui aussi sa propre histoire et manière de faire. Il doit s'assurer que ses objectifs et ses techniques de travail n'écrasent pas l'Autre dans son cheminement personnel. Il faut laisser une place à l'Autre pour qu'il obtienne un espace où il peut prendre ses décisions sans être calquées sur celles de ceux qui ont organisé le projet. Filmeurs et filmés doivent trouver leur compte à l'intérieur du projet cinématographique.

Le cinéaste travaille avec des instruments piégés. Il doit donc redoubler d'attention. Une caméra peut voler une image sans remords, parce qu'une machine est une boîte en métal vide avec le pouvoir presque magique d'enregistrer n'importe quelle réalité. La caméra peut filmer l'intime, le secret et même la pudeur sans sourciller. Mais la caméra peut aussi révéler, ouvrir des portes lumineuses. D'où l'importance de prendre conscience de son pouvoir, que le chercheur peut décider de partager ou non. Lassiter nous décrit dans son texte *Collaborative Ethnography* qu'une question primordiale a commencé à se répercuter partout dans la discipline ethnologique : « l'ethnographie pour qui? ». Soulignant que :

...collaborative ethnography is not for everyone nor for all types of ethnographic projects. Collaborative ethnography works particularly well when issues of representation are critical to the project and when communities want an ethnographer's help in telling their story, their way (Lassiter 2004 : 8).

Lassiter nous explique l'importance de l'engagement éthique des chercheurs à leurs collaborateurs :

For today's anthropologists, the ethical commitment to their collaborators is crucial, for without them, they cannot go about their work. For many anthropologists, however, the issue is bigger than just being able to go about their work, doing the business of "anthropology as usual." The ethical commitment to the people with whom we work serves as a guiding principle that – inscribed into many professional codes of ethics – transcends all other agendas, including the more general scientific principle that all is, or should be, knowable (Lassiter 2004 : 1).

N'oublions pas que ce sont les chercheurs qui ont les pouvoirs et qui sont mandatés par des instances supérieures pour réaliser leur projet artistique ou scientifique. C'est aux chercheurs de faire exploser le carcan qui entoure le projet pour laisser une place à l'Autre. L'Autre n'a pas nécessairement les pouvoirs et les conditions nécessaires pour créer son propre espace à l'intérieur d'un projet collaboratif dirigé par les chercheurs. Comme Perrault le théorise, il n'aime pas l'idée que son travail s'inscrive à l'intérieur d'une institution (ONF : normes, objectifs, subventions, etc.). Il est vrai qu'il a bénéficié d'une grande liberté, puisque son travail se pratique avec des participants et des terrains hors-normes. Cependant, Perrault ne peut échapper à l'éthique de la collaboration, principalement puisqu'il affirme que son cinéma est tourné vers les hommes et base ses projets cinématographiques sur le principe *du faire ensemble*. Perrault développera une longue rhétorique sur l'importance de la liberté de parole. Une parole qui se fonde sur une émotion vivante et vraie dont l'Autre est en plein contrôle sans le moindre artifice. Malgré cela, il semble avoir dans cette démarche certains paradoxes. Perrault semble interpréter ses participants avec sa propre grille émotionnelle. Toute production de savoir implique un mélange de savoirs personnels entre chercheurs et participants. L'articulation de la création doit considérer ce fait sinon elle se met en position dangereuse de non-approbation.

Perrault en est conscient. Presque l'ensemble de son œuvre témoigne de cette sensibilité et de l'importance de se tourner vers l'Autre, de tendre son oreille, de travailler ensemble. Perrault trouvera des participants qui épouseront et feront évoluer son propre discours, comme celui des Autres. *La bête lumineuse* déroge à cette règle pour les raisons évoquées. La liberté

de parole accordée par Perrault a lieu dans un contexte performatif (devant la caméra). Cette liberté de parole s'éteint une fois les caméras rangées dans leur étui et les cinéastes partis.

D'autre part, dans une approche collaborative qui vise la participation des sujets, il est impérial de travailler sur la complexité de l'Autre, ce qui inclut notamment son histoire, ce qui prend du temps. Tous les hommes s'inscrivent dans un espace-temps et une tradition les accompagne :

L'enquête de terrain, qui demande une présence personnelle et qui implique plusieurs processus d'apprentissage, prend un certain temps. La règle générale de l'anthropologie – un cycle complet de saisons – peut ne pas être idéale, mais elle reconnaît au moins la nécessité de laisser s'écouler un certain laps de temps comme une condition préalable (Fabian 2006 : 157).

Dans *Pour la suite du monde*, le cœur du film est justement l'actualisation d'un « ancien passé révolu » pour « un présent à construire ». Le film nous parle du temps lui-même. Nous seulement dans la longue durée du tournage, mais également dans le voyage des mémoires sur les pratiques anciennes. *La bête lumineuse* n'a pas cette chance. Le tournage est court. Les personnages sont pratiquement catapultés dans une prison entourée de forêt, piégés devant une équipe de tournage. Comme Boulais nous l'a déjà dit, le film est le prolongement de leurs jeux d'enfance, mais il ne reste plus aucune trace de ces événements dans l'élaboration de leur chasse. Les protagonistes sont coupables de leurs comportements débordants et Perrault est coupable d'avoir immortalisé la blessure avec une caméra, tout en récusant ses responsabilités dans le déroulement événementiel. *La bête lumineuse* a laissé des cicatrices indélébiles chez ses protagonistes. Si une caméra peut témoigner de la souffrance humaine (comme la *Shoah* de Claude Lanzmann pour ne nommer que celui-là), il est légitime de se demander pourquoi la caméra de Perrault semble participer à la souffrance de ses protagonistes?

### **4.5.3 Conclusion sur la relation cinématographique**

Pour *La bête lumineuse*, que ce soit au niveau du tournage ou du montage, c'est l'application d'une autorité intellectuelle et cinématographique. La réputation de Perrault ne fait aucun doute, il mettra en pratique une méthode préétablie. Comment les personnages

pouvaient-ils dirent « non » après le tournage sans altérer cette relation de pouvoir entre cinéastes/personnages? Comme beaucoup d'anthropologues, Perrault travaille avec des gens qui n'ont pas le même statut que lui, ils n'ont pas les mêmes possibilités et outils pour s'exprimer C'est Perrault qui est derrière la caméra, c'est lui qui dirige le mouvement du film avec le montage. Comme White nous l'explique dans son texte sur Rouch :

Cet aspect du travail de Rouch (le partage) lui permettait de créer un « nous » qui semble vouloir exister en dehors du temps et qui semble transcender les différences de classes et de races imposées par l'ordre colonial [...] mais sa notion de partage lui donne bonne conscience de penser que dans l'espace d'intersubjectivité créé par l'intermédiaire de sa caméra, les différences de peau et de pouvoir n'ont pas d'importance (White 2004 : 2)

Et White se demande pourquoi Rouch a alors :

...essayé de nous convaincre à plusieurs reprises qu'il n'avait pas choisi ses interlocuteurs mais c'est plutôt lui qui a été choisi ? La vérité de Jean Rouch n'est qu'une vérité partielle, une vérité profondément idéologique et malhonnête qui parle à travers les autres tout en disant que l'autre parle pour lui-même [...] Ce qui m'intéresse est le fait que Rouch ait complètement ignoré sa propre position idéologique vis-à-vis le type de personne qu'il choisissait comme collaborateur, et surtout par rapport aux enjeux politiques de cette collaboration (White 2004 : 3).

Il faut rendre transparents les rapports de force, en parler, en discuter. « Le geste représentatif ne peut pas exister en dehors d'une relation de pouvoir » (White 2004 : 3). Boulais nous démontre une grande persévérance pour reprendre possession, avec ses outils d'écriture, de sa propre image qu'il a perdue aux mains du réalisateur. L'Autre est présent à travers l'image, et Perrault avait le pouvoir de le représenter, il ne l'a pas partagé en dehors du tournage. Dans un autre texte, White nous décrit les enjeux derrière la collaboration :

La notion de la collaboration fait référence à la possibilité de 'travailler ensemble', une théorie de la collaboration ne devrait pas faire l'erreur de présumer le consensus, l'harmonie et l'égalité. Autrement dit, toute réflexion sur la collaboration devrait prendre en considération les dynamiques et les enjeux de pouvoir (dans le sens du pouvoir comme imposition d'autorité) (White 2011 : 10).

Comment partager une image? Une caméra? Quels sont les contextes qui permettent un partage des pouvoirs dans un tournage du cinéma direct? Quels lieux choisir pour permettre la

révélation et l'accomplissement? Si Perrault donne la parole, établit un lien de confiance et écoute du plus profond de son être ses protagonistes, cela n'implique pas nécessairement l'harmonie, encore moins l'égalité. White mentionne : « ...que la vraie valeur d'une démarche collaborative est sa capacité de mettre en lumière la nature co-produite du savoir, c'est-à-dire le fait que le savoir se construit à travers la communication entre le soi et l'Autre » (White 2011 : 14). Perrault théorise lui-même son cinéma. Son cinéma voulait donner toute la place à l'Autre en s'effaçant derrière une parole révélatrice dans un contexte que l'Autre contrôlait. Mais cette position est problématique. Comme nous le dit Fabian :

Tant que l'anthropologie présente essentiellement son objet comme vu, tant que la connaissance ethnographique reste essentiellement conçue comme observation et/ou représentation (en termes de modèles, systèmes de symboles, et ainsi de suite), il est fort probable qu'elle continue à refuser la co-temporalité à l'Autre (Fabian 2006 : 247).

Perrault manifestait le désir d'être ensemble, de co-produire quelque chose qui interpelle la communauté, qui est à nous. La chasse aux marsouins dans *Pour la suite du monde* est l'exemple par excellence. Perrault mentionne qu'avec sa caméra, il a tendu la pêche en compagnie de l'Autre. Non seulement le temps et la complexité de l'Autre sont travaillés, mais à travers le film, il est possible de sentir cet espace partagé entre filmeurs et filmés lors du tournage. *La bête lumineuse* n'a pas cet espace partagé. Perrault le dit lui-même en parlant de *La bête lumineuse* : « ...beaucoup de spectateurs se demandent où nous étions » (Perrault 1996 : 100), parlant de l'effervescence du tournage en continu. Le réalisateur, qui crée le sens de l'œuvre grâce aux paroles dites, utilise les paroles de l'Autre pour corroborer un discours contrôlé par les dirigeants du projet – projet qui se dit participatif, mais qui est finalement stratégique. White nous décrit la nécessité de s'entendre sur une démarche, lorsqu'il y a un désir de *faire ensemble* :

Quand nous nous mettons au défi de produire quelque chose ensemble, l'implicite devient explicite, non seulement les différentes notions esthétiques, mais aussi les dynamiques de pouvoir, les présuppositions et les objectifs par rapport au travail à effectuer ensemble. Le fait d'être contraint à produire quelque chose (un spectacle, un vidéo, une chanson, un texte) a l'effet d'obliger les collaborateurs à s'accorder sur une démarche, sur un public et sur le produit final. Si l'accordement n'a pas lieu, le groupe se disloque et la collaboration tombe à l'eau (White 2011 : 17).

C'est exactement ce qui est arrivé dans *La bête lumineuse*. L'ensemble du film témoigne d'un glissement de la collaboration participative à une collaboration stratégique. La dislocation a avantagé dans ce cas précis ceux qui avaient le pouvoir sur le projet collaboratif.

## **CHAPITRE 5 : L'ÉTHIQUE DU CRÉATEUR**

Cette dernière partie du mémoire élaborera sur l'importance et l'inévitable relation de l'auteur à son œuvre. Comme démontré plus haut, Perrault avait tendance à « s'écarter » de son film, en précisant que le montage n'est qu'un compte rendu de la réalité. Il prétend être lui-même un témoin objectif de ce qui s'est passé devant lui.

### **5.1 La performance du réalisateur lors du tournage et du montage**

Dans le cinéma documentaire de Perrault, outre les indices plus techniques (caméra épaules, cadrage, etc.) les marques d'énonciations ne sont pas toujours claires par le simple fait que l'auteur est inexistant devant l'image. Il n'existe pas de scénario préétabli et il y a très peu présence de voix hors champ. L'énonciation ne se trouve pas dans la parole réelle de Perrault, même s'il est possible de sentir la présence du cinéaste. Germain Lacasse, résume bien les diverses modalités du cinéma direct :

Le cinéma direct était plus que tout un cinéma de la parole et de la performance, où était manifesté le discours du personnage, mais où était exprimé avec autant de force le discours du cinéaste. L'introduction de la caméra et du magnétophone en plein centre de l'action filmée manifestait la présence du réalisateur ainsi que son intervention dans les événements montrés et les choses dites (Lacasse 2002 : 137).

Boulais (1977) décrit dans son doctorat comment les paroles des personnages, paroles improvisées et enregistrées lors du tournage, dialoguent avec la pensée de Perrault. Nous pouvons constater ce dialogisme dans les didascalies présentes dans les retranscriptions de tournage du cinéaste. Ces didascalies sont l'écho des paroles des protagonistes qui résonnent en lui. L'opinion de Perrault sur le tournage prend enfin sa place entre différentes séquences du film. Il s'exprime sur les scènes qu'il a construites. Boulais mentionne comment la :

...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 (Boulais 1997 : 343).

Ce dialogisme est donc présent lors du tournage et du montage. Les éléments retenus lors du montage final sont « intégrés à sa pensée », ils l'interpellent. Perrault est un « acteur invisible », il est derrière sa caméra, mais il performe à sa façon. Son film manifeste sa propre présence dans l'espace et son intervention dans les événements créés et les paroles prononcées. Boulais mentionne l'importance et l'omniprésence du sourire de Perrault comme un élément qui motive l'action, qui exprime la performance du réalisateur :

J'ai dit plus haut combien le sourire de Pierre Perrault m'aiguillonnait. Là vit, je crois, l'une des forces de son art du direct. Il y a un sourire alphabétique, syllabique, lexical, enfin, un sourire qui parle, qui provoque, qui encourage à continuer. Sur ses lèvres pourtant toujours muettes se jouent les nuances d'une mise en scène. Par exemple, à la fantaisie débridée de ses actants, il répond par un large sourire. En revanche, lorsque la parole devient solennelle, son sourire prend les plis de la commisération, sorte d'accord tacite qui non seulement supporte, mais également scelle affectueusement ce qui se dit. On pouvait lire cette compassion sur ses lèvres au moment où Maurice murmurait tendrement : « Je crois que les poètes aiment beaucoup pleurer, moi... ». Pierre ne dirige pas, il sourit. C'est son mode d'écoute et, en même temps, sa façon de parler pendant un tournage. Il arrive ainsi à maîtriser l'avenir de ce qui sera dit (Boulais 1988 : 13).

Michel Garneau, poète et protagoniste des films *La grande allure 1* et *2*, nous témoigne de ce même magnétisme chez Perrault lors du tournage :

Capteur Perrault y'était à côté de la caméra, et moi je le voyais du coin de l'œil des fois et j'avais de la misère à ne pas rire. Il était tellement attentif, mais tellement gourmand, tellement à l'écoute qui faisait des choses avec sa bouche, avec sa langue, si y'a une petite phrase le fun qui est prononcée, mais y'a savourait, y'a mangeait [rire] y mastiquait. C'était vraiment très très étonnant. Et je me disais... dans son beau côté, c'est un attentif et tout ça, et dans son mauvais côté, c'est un prédateur terrible. Il est en train de recevoir tout ça, mais pour faire ses films (Garneau dans Radio-Canada 2009).

François Baby a eu la chance de voir travailler Perrault sur le terrain. Il mentionne l'importance de la performance du cinéaste comme partie prenante de l'enchaînement du

tournage. Perrault connaît parfaitement son sujet et ses personnages. Et sur ce qu'il ne connaît pas, son intuition et sa grande connaissance des êtres lui permettent de mettre à jour ce que les personnages ne soupçonnent pas encore, comme un art de faire dire les choses et de découvrir les recoins de leur existence. Baby nous décrit aussi la performance du réalisateur lors du tournage :

Le magnétisme qui se dégage de sa personne se transmute en une sorte d'énergie de création. Il parvient à créer entre lui et ceux qui sont devant la caméra, une sorte de puissant « champ de création » [...] Tout au long du tournage, de la tête, des yeux, du sourire, et comme de l'intérieur de son être, Pierre Perrault entretient ce « champ de création » qui sollicite, interpelle, incite, stimule, anime, transporte, soutient, aiguillonne, persuade, conforte et acquiesce tout à la fois. C'est si l'on veut sa performance à lui (Baby 1987 : 132).

Perrault a un impact sur le tournage. Il est impliqué dans le processus même de création en direct. C'est la première performance de Perrault, la deuxième se situera au moment du montage : « Perrault performe à un premier niveau en facilitant la performance de ses personnages, sa performance de conteur prendra tout son envol et son souffle au moment du montage » (Baby 1987 : 133). Le montage final du film est une quête de sens nouvelle. Il faut rendre intelligible et chercher dans les heures de tournage une parole qui puisse permettre la mémoire. Le cinéaste est engagé dans l'ensemble des étapes du film, ce qui fait de lui un participant essentiel au processus de création et à l'éthique qui découle de sa pratique cinématographique.

## **5.2 La responsabilité de l'auteur devant son œuvre**

Michaël Bakhtine, un philosophe et théoricien de la littérature, s'est notamment intéressé à la question de l'éthique et des relations des auteurs à leur héros. Il fait appel à différents concepts de l'herméneutique textuelle. Son étude sera ici reprise et comparée à l'écriture cinématographique. Il nous explique comment l'artiste doit reconquérir l'œuvre pour permettre son accomplissement :

Chaque artiste, dans chacune de ses œuvres est contraint de reconquérir artistiquement [...], de fonder, à nouveau, le point de vue esthétique en tant que tel [...] le tout artistique est l'aboutissement d'une procédure qui visait à maîtriser un certain tout nécessaire de sens (Bakhtine 1979 : 201-202).

Le montage final du film est une quête de sens nouvelle. Il faut rendre intelligible le direct et chercher dans les heures de tournage une parole qui puisse permettre la mémoire. À l'intérieur de ses œuvres, Perrault se donne le rôle de témoin. Il est celui qui a *vu* et *entendu*. Comme il le dit lui-même, ses films sont des témoignages de tournage. De ce fait, il rejette l'idée de mise en scène. Par le fait même, ce refus permet à Perrault de se détacher de son rôle de réalisateur et des responsabilités associées. S'il y a cadrage, des choix de lieux, des reprises de scènes, du montage, etc. – Perrault est le témoin de ce qui s'est passé, et donc, le plus apte au témoignage qui débouchera sur un long métrage. Perrault a avoué à Boulais son incapacité de traduire l'ensemble des signifiants humains. Perrault ne peut exprimer ses personnages dans leur totalité. Il cherche un événement qui nourrit la mémoire. L'événement qu'il cherche s'inscrit dans sa vision du monde qui s'exprime à travers ses choix au montage. Il est vrai qu'en amont, une parole est prise en direct, à la source de ses protagonistes, et qu'en aval, le discours de Perrault se construit à travers les mots de l'Autre. Ainsi, Perrault « recherche l'équilibre entre le privilège de l'écoute et le besoin de l'expression » (Mercier 1986 : 113). Paul Zumthor définit dans son ouvrage *Introduction à la poésie orale*, les notions d'interprète et d'auditeur. Premièrement :

L'interprète, c'est l'individu dont on perçoit, à la performance, par l'ouïe et la vue, la voix et le geste. Il peut être aussi compositeur de tout ou en partie de ce qu'il dit ou chante. S'il ne l'est pas, on questionnera la relation qui l'attache au(x) compositeur(s) antérieur(s) (Zumthor 1983 : 213).

Dans le cadre de ce mémoire, nous avons essayé de questionner la relation qui lie l'interprète au compositeur, compositeur qui fixera sa performance dans le médium cinématographique. Par exemple, Boulais n'a pas de compositeur antérieur, il est maître de sa propre parole. Il va cependant s'interroger sur sa relation avec Perrault, le maître du discours du film à devenir. Perrault compose sa performance avec ce qui a été dit antérieurement par l'Autre. D'autre part, Zumthor définit l'auditeur comme quelqu'un qui fait partie de la performance (Zumthor 1983 : 229). Ainsi, Perrault est le premier auditeur face à la

performance en direct de l'interprète. Il intériorise cette création spontanée. Il fait partie de la performance :

La composante fondamentale de la « réception » est ainsi l'action de l'auditeur, recréant à son propre usage, et selon ses propres configurations intérieures, l'univers signifiant qui lui est transmis. Les traces qu'impriment en lui cette re-création appartiennent à sa vie intime et n'apparaissent pas nécessairement et immédiatement au-dehors. Mais il peut arriver qu'elles s'extériorisent en une performance nouvelle : l'auditeur devient à son tour interprète (Zumthor 1983 : 229).

Naturellement, Perrault ne prend pas la parole directement devant la caméra. Il ne raconte pas l'Autre dans ses propres mots (sauf par l'écrit). Suivant les idées de Baby, on pourrait dire que Perrault performe de nouveau dans le montage. Il est toujours en dialogue avec la parole enregistrée. Il est le premier auditeur. Il devient ensuite le second interprète qui reprend la performance de l'Autre, en créant une nouvelle performance avec les possibilités cinématographiques. Le montage permettra à Perrault de créer un récit dramatique. Zumthor explique la fonction dramatique de la poésie orale : « dans l'aménagement dramatique de la performance, ont pour fonction apparente le maintien du contact, et de l'attention du spectateur » (Zumthor 1983 : 232). Ainsi Perrault, comme Boulais l'explique dans son doctorat, crée un récit dramatique qui interpelle le spectateur en ayant recours notamment au montage poétique.

Dans le texte *Marxism and the philosophy of language*<sup>1</sup>, l'auteur explique que : « The word is oriented toward an addressee [...] There can be no such thing as an abstract addressee » (Volosinov 2000 : 85). L'auteur décrit aussi comment les mots sont un pont entre un « moi » et les Autres (Volosinov 2000 : 86). Dans un même esprit Bakhtinien, chaque énoncé a toujours un public, même imaginé. Perrault avait un discours très élaboré sur l'homme québécois et l'importance de se retrouver face à soi-même. Il voyait cette possibilité de rejoindre un public pour que les gens existent dans leur propre vie. Mais le cinéaste exclut cette pensée lors du tournage : « En vérité, je ne me pose pas la question du public. C'est peut-être prétentieux. J'ai seulement essayé de rejoindre un public une fois le film terminé pour

---

<sup>1</sup> Il existe un certain débat à savoir si c'est Michaël Bakhtine ou Volosinov qui a écrit ce texte. Dans le cadre de ce travail, nous allons nous référer à Volosinov

partager une expérience qui m'intéressait » (Perrault 1983A : 38). Cela rejoint l'argument principal de Fabian qui dans *Le temps et les autres*, affirme que la co-temporalité disparaît dans le produit final. Perrault mentionne à de nombreuses reprises, avec inquiétude, comment le public ne s'est jamais vraiment intéressé à son cinéma. Le cinéaste savait pertinemment lors du tournage ce qui différencie une bonne scène d'une mauvaise, d'où l'omniprésence de son sourire et la satisfaction qu'il manifestait à ses personnages après une scène. Un auteur construit déjà le film dans sa tête et un réalisateur sait lorsqu'une scène mémorable vient de se jouer, sans nécessairement visualiser l'ensemble de son œuvre. Le réalisateur va re-raconter ce qu'il a vu et entendu, selon divers paradigmes qui l'interpellent au moment du montage.

Michaël Bakhtine va nous aider à comprendre cette notion d'intériorité de l'auteur. Comment l'auteur est-il responsable de son œuvre? Question importante dans toute réflexion sur l'éthique. Tout d'abord, les objets esthétiques, comme les produits de l'art, manifestent une intériorité, une vie intérieure (Bakhtine 1979 : 77). Bakhtine explique ensuite comment l'auteur est un participant de l'événement artistique, puisque le corps et l'âme du créateur s'inscrivent dans sa propre activité qui se déploie dans son horizon : « pour moi-même, je suis esthétiquement irréel. Je ne saurais qu'être le dépositaire du dessein artistique qui me donnera une forme et un achèvement » (Bakhtine 1979 : 193). L'artiste trouve son accomplissement dans le simple fait de créer, de léguer une œuvre. Le philosophe Thierry Hentsch s'est intéressé au grand récit de l'humanité. Il mentionne dans son livre *Raconter et mourir : aux sources narratives de l'imaginaire occidental* comment :

La mort est la grande affaire de l'humanité et le récit est la forme que prend dans presque toutes les cultures le désir de se continuer. Se raconter, c'est ne pas mourir. Parce que les hommes se savent mortels, ils racontent pour nourrir la mémoire de ceux qui prendront le relais. Ils racontent et meurent apaisés d'avoir vécu et transmis (Hentsch 2002).

On retrouve ce désir de raconter chez Pierre Perrault, de léguer des valeurs pour la société québécoise, de la rendre symboliquement présente. Bakhtine explique l'importance de ne pas se couper du rapport auteur/héros : « Une esthétique spécialisée ne doit pas, bien entendu, se couper du dessein artistique, du rapport créateur de l'auteur au héros qui détermine le dessein artistique en ce qu'il a d'essentiel » (Bakhtine 1979 : 194). Perrault avait la chance incroyable d'avoir des héros vivants. La force du cinéma direct provient de ses héros marginalisés,

inconnus, constitués de paroles réelles. De plus, l'auteur, vis-à-vis son œuvre, a une responsabilité :

...la position de l'auteur – dépositaire de la vision artistique et de l'acte créateur – dans l'événement existentiel qui seul est susceptible de donner son poids à une création marquée de sérieux, de signification et de responsabilité. L'auteur occupe une position de responsabilité dans l'événement existentiel ; il a affaire aux composantes de cet événement, en vertu de quoi, son œuvre elle aussi, est une composante de l'événement (Bakhtine 1979 : 194).

L'œuvre est une composante de l'événement. C'est au moment de son achèvement qu'elle prend tout son envol. Ceci rappelle la deuxième performance de Perrault décrite par Baby. Bakhtine va même plus loin, l'œuvre fait partie de l'événement, il est aussi une unité de l'échange verbal :

Les œuvres de construction complexe et les œuvres spécialisées appartenant à des genres variés dans les sciences et dans les arts, en dépit de tout ce qui les distingue de la réplique du dialogue, sont, par leur nature, des unités de l'échange verbal : elles sont identiquement délimitées par l'alternance des sujets parlants et les frontières, tout en gardant leur netteté extérieure [elles s'inscrivent face à d'autres œuvres], s'assortissent d'une caractéristique intérieure particulière du fait que le sujet parlant – l'auteur d'une œuvre – manifeste son individualité, sa vision du monde, dans chacun des éléments stylistiques du dessein qui présidait à son œuvre. [...] L'œuvre, tout comme la réplique du dialogue, vise à la réponse de l'autre (des autres), à une compréhension responsive active, et elle le fait sous toutes sortes de formes : elle cherchera à exercer une influence didactique sur le lecteur, à emporter sa conviction, à susciter son appréciation critique, à influencer sur des émules et des continuateurs, etc. (Bakhtine 1979 : 281-282).

Perrault, par la réalisation de son œuvre, a créé un échange verbal entre lui, les autres œuvres existantes et les auditeurs. Cette relation est inévitable et il a une responsabilité face à son œuvre. Selon Bakhtine, l'auteur travaille les mots pour les rendre symboliquement présents et distincts : « L'artiste se sert du mot pour travailler le monde, en vue de quoi le mot sera surmonté de façon immanente, pour devenir expression du monde des autres et expression du rapport d'un auteur à ce monde » (Bakhtine 1979 : 199). Les films de Perrault sont les rapports au monde qu'il entretenait, priorisait. Les mots de l'Autre sont proposés en modèle, puisque « l'activité esthétique rassemble le monde épars dans son sens et le condense en une image finie et autonome » (Bakhtine 1979 : 196). L'œuvre et toute l'expérience vécue

deviennent un condensé de réalité fixé dans le montage final. L'œuvre se détache de son expérience initiale, elle devient autonome par sa mobilité (DVD), sa répétition (grand nombre de copies) et sa large diffusion (films disponibles sur l'ONF). L'œuvre finale fait partie de cette expérience créatrice. Elle prend la parole parmi les autres.

### 5.3 Donner la parole pour mieux la reprendre

Jean-François Nadeau a connu Perrault et a publié plusieurs de ses livres. Il nous dit dans une entrevue à Radio-Canada :

C'était un homme [Perrault] [...] qui retranscrivait la parole de tous ses personnages. Mais ce qu'on n'a pas dit c'était qu'il faisait ça aussi pour lui-même, c'est-à-dire que quand Paul Warren par exemple a fait des entretiens avec lui qui ont donné lieu à un livre, Paul Warren était catastrophé, il voulait le tuer à un moment donné parce qu'il reprenait tout tout tout de ce qu'il avait dit lui-même, se re-recorrigait (Nadeau dans Radio-Canada 2009).

Perrault « corrigeait le réel » de cette entrevue en reprenant ses propres paroles et Warren l'apprendra à ses dépens. Perrault refusait finalement que quelqu'un lui mette des mots dans la bouche. Nous retrouvons ce même désir de trouver *les bons mots* dans les films de Perrault, parce qu'il voulait restituer une parole significative prononcée par les Autres, mais qui corrobore son propre discours. *La bête lumineuse* est un exemple où un réalisateur a donné la parole à l'Autre pour mieux la reprendre plus tard. Dans la retranscription de *La bête lumineuse*, Perrault essaie de glorifier les joutes verbales de ses protagonistes qui ont donné ce qu'il avait de plus intime à la caméra, mais nous avons constaté que Perrault a laissé la situation s'envenimer sans intervenir, même s'il avait le pouvoir de le faire. Il aurait pu réévaluer le projet collaboratif, parler à ses protagonistes, ce qui n'aurait pas nécessairement égalé *fiction* ou *cinéma*, deux mots dont Perrault était allergique. Perrault s'est donc détaché de ses responsabilités au nom du principe du cinéma direct de non-intervention. C'était une façon pour lui de filmer la déconfiture sans ressentir la culpabilité de l'avoir filmée. Une façon de se protéger derrière la caméra, qui elle est neutre et objective.

Mais entendons-nous, celui qui tient la caméra n'est pas neutre. Rejeter la responsabilité *de ce qui est dit* au visage des protagonistes, quand le réalisateur est impliqué avec autant de force dans la construction du discours notamment à travers le montage, il serait difficile de qualifier cette démarche de collaborative dans le sens fort du terme. Perrault ne pouvait pas accepter les revendications des protagonistes de *La bête lumineuse*, qui demandaient à revoir le réel de ce qui s'est produit. C'était en contradiction non seulement avec ses pratiques cinématographiques, mais également avec sa propre idéologie du cinéma direct. Selon lui, il fait des « non-films » sur le vécu. C'était son combat : se battre contre les machines à rêves qui détournent les regards loin des racines du Québécois. Admettre que *La bête lumineuse* usait d'artifice aurait été inconcevable. Boulais scénarisait ses textes aux toilettes, il n'était pas chasseur en contexte de chasse, le terrain cinématographique dura moins de deux semaines, la lisière de la forêt formait une prison, la querelle entre les chasseurs débordait largement sur le plan émotif, et pourtant, Perrault s'est engagé auprès des hommes à faire un film ensemble. Il nous dira à ce sujet :

Oui bien sûr je suis un cinéaste engagé, mais je ne suis pas un cinéaste engagé au service d'une idéologie. Je ne suis pas un cinéaste au service d'une vérité. Je suis un cinéaste engagé aux services des hommes. Et la vérité des hommes elle n'est pas simple. Elle n'est pas monolithique. Elle est complexe (Perrault dans Radio-Canada 2009).

Si Perrault a réussi pour la plupart de ses films à être aux services des hommes performants devant sa caméra, *La bête lumineuse* s'inscrit dans un discours idéologique qui priorise un cadre filmique avant la signifiante humaine, une vérité personnelle avant celle des Autres. Les intérêts du film, et donc du cinéaste, sont priorisés avant ceux de ses participants. Le film utilise les protagonistes pour faire avancer les combats de Perrault au sujet de l'aliénation de l'homme québécois de ses propres essences et origines. Comme nous allons le voir dans la prochaine citation, dans *La bête lumineuse*, l'interprétation se fait dans sa tête, l'Autre devient le soi. L'introspection devient la seule source indispensable pour permettre l'interprétation. Perrault a de la difficulté à séparer *ce qui est à lui* et *ce qui est à l'Autre* à l'intérieur des frontières de ce film. La collaboration de Perrault n'a pas besoin de co-validation. L'Autre est expulsé dans une expérience passée (qui se nomme métrage) et seule l'expérience de Perrault suffit. L'Autre existe principalement dans l'autoréflexion du soi.

Boulais explique parfaitement la signification de *La bête lumineuse* pour Perrault, et c'est d'une certaine façon, la conclusion argumentative de mon mémoire :

Comment décrire *La bête lumineuse*? C'est avant tout, je pense, une œuvre qui est profondément autobiographique. Ce film, c'est un peu la métaphore de la vie de Perrault. Et d'ailleurs Perrault, dans une lettre, parce que j'ai une longue correspondance avec lui, indiquait, en parlant de Bernard et moi, y dit : « à vous deux vous m'exprimer à l'os ». [...] Pierre se reconnaît en moi dans une partie vulnérable, mais en même temps il reconnaissait tout le côté chasseur qu'il a en lui. C'est pour ça que, cette rencontre de Bernard et de moi dans ce film-là est si importante à ses yeux. Je ne dis pas qu'elle est importante aux yeux de tout le monde, mais quand on le voit dans cette perspective-là, on s'aperçoit que ce film là c'est une œuvre dramatique, mais une autobiographie dramatique de Pierre Perrault (Boulais dans Radio-Canada 2009).

Perrault donne la parole aux Autres et il essaie de la restituer dans un médium qui s'appelle cinéma. Mais la voix de Perrault, qui s'exprime à travers le montage, parle avec autant de force que celle de ses participants. Perrault cherchait dans ce film un reflet, et qui sait, un reflet qui fera grandir les Autres (qui se reflètera dans la société québécoise comme un désir de réalisation). Dans *Pour la suite du monde*, Perrault découvrira un miroir insoupçonné de lui-même. Quelque chose proche de l'admiration. Dans *La bête lumineuse*, Perrault observera un miroir qui le représente intimement. *La bête lumineuse* est un grand film, pas dans le sens qu'il parle de l'homme québécois, mais dans le fait qu'il est le reflet conflictuel de Perrault envers sa propre place dans sa société, entre le poète et le chasseur. Nous avons parlé de l'exemple de l'éviscération du lapin et des commentaires de Perrault qui impose une réalité qui n'est pas celle de Boulais. Nous allons maintenant exposer un autre exemple pour démontrer ce glissement de la personnalité de Perrault à l'intérieur du film. Voici ce qu'il écrit dans la retranscription de *La bête lumineuse* :

D'une certaine façon, il [Bernard] représente tout ce que Stéphane-Albert n'est pas. Il est la lucidité au superlatif. L'autre la naïveté au cube. Et ils sont l'un et l'autre à leur façon la générosité même. L'un blessant son ami par pudeur. L'autre l'irritant de sa tendresse. Autrement dit, ils sont faits pour s'aimer, mais ils ne sont pas faits pour s'entendre (Perrault 1982 : 161).

Perrault ne parle pas vraiment de Stéphane-Albert Boulais ni de Bernard l'Heureux dans cette citation. Je serais porté à croire que dans cette citation Pierre Perrault parle de ses deux

inconsolables personnalités : le poète en mal de survie et le chasseur d'images. Ses deux personnalités avec lesquelles il a dansé toute sa vie. Comme le dit Boulais, *La bête lumineuse* est un film autobiographique. Celui qui représente le plus ses viscères, sa vie, ses combats. La retranscription de *La bête lumineuse* est gorgée d'exemples où il y a un glissement de l'individualité de Perrault dans la réalité de ses protagonistes. Perrault a voulu poétiser une réalité dans laquelle il apercevait son reflet. Le problème, c'est que Perrault s'est poétisé lui-même et sa propre image au détriment de celles des Autres. De façon très subtile, la mise en récit de *La bête lumineuse* dépersonnalise les hommes qui sont filmés au profit du discours du réalisateur qui se positionne contre l'aliénation et la dépossession du territoire québécois.

Dans *La bête lumineuse*, les personnages de Perrault ne sont plus les maîtres de leur propre imaginaire. Perrault a d'une certaine façon, réuni les ingrédients nécessaires pour le dérapage, tout en laissant le soin aux personnages de concocter la recette de leur agressivité. *La bête lumineuse* filme des individus dans une situation au bord du précipice. Perrault leur dit ensuite qu'ils sont les seuls responsables d'être tombés dans le gouffre. Filmer de la sorte, c'est refuser l'idée même d'un cinéma documentaire qui travaille avec l'Autre et qui en arrive, à la suite de longs compromis, à un film bénéfique pour l'ensemble des participants, incluant filmeurs et filmés et idéalement la communauté en référence. Perrault nous dit que pour son cinéma, la confiance est primordiale. Il est important de comprendre que ce réalisateur ne fait pas signer de papier ou de contrat avant le tournage. Tout se déroule de vive voix et la confiance est le cœur de l'entente : « Le cinéma que je fais n'est possible que s'il y a une complicité, qui n'est pas à un autre niveau que celui d'une fraternité, d'un sentiment de confiance qui peut s'établir entre les gens qui se connaissent » (Perrault dans Radio-Canada 2009). Si tel est le cas, *La bête lumineuse* est l'antithèse de la confiance, soit l'antonyme de la complicité. Dans ce film, le regard de la caméra est plus voyeur que complice.

Perrault cherchait une réponse à ses démons intérieurs. Il était poète et chasseur, il aura trouvé deux personnages qui le représentent. Trouver un personnage poète qui se fait humilier aura été pour lui un moyen d'exprimer une de ses personnalités, au détriment bien sûr de son participant. Et lorsque Boulais manifeste son désaccord, Perrault réitère le pacte de confiance dans une rhétorique qui lui permet de garder le contrôle du montage. Cette volonté de représentation est déguisée sous le signe d'une fausse participation. Perrault nous dit qu'il a les mains liées devant le montage, comme s'il était une victime devant le métrage et les choix

des séquences qui s'imposent par eux-mêmes, finalement, le film le contourne de si près qu'il parle plus de sa personnalité que de la chasse ou de ses participants. À un certain moment, il a été prisonnier de sa propre idéologie ou vision du monde.

Pourtant, Perrault se positionnait correctement pour son premier film *Pour la suite du monde* devant le sujet à choisir, à filmer, à proposer : « Si j'avais choisi de les engager dans une action qui n'était pas dans leur nature, dans une action qu'il leur eût fallu imaginer, inventer, jouer, je sais maintenant que j'aurais couru à la catastrophe » (Perrault 1992 : 16). Pourquoi alors demander à un intellectuel de faire un film sur la chasse n'étant pas chasseur? Boulais a dû imaginer des dialogues, inventer une personnalité décalée à la sienne, jouer comme un acteur joue devant une caméra. Sur le plan humain, le film est un échec.

Contrairement à *Pour la suite du monde*, qui parle de l'Île aux Coudres, de l'actualisation d'une pratique ancestrale, *La bête lumineuse* ne parle pas vraiment de la chasse. *La bête lumineuse* parle encore moins de la Gatineau. *La bête lumineuse* parle de Perrault, de son idéologie, de sa propre quête avec laquelle il n'avait pas assez de distance pour voir les Autres. Naturellement, à travers l'image et le son, on finit par en apprendre sur les protagonistes (la caméra a enregistré des bouts de réel de leur dispute), mais la signification du film est brodée autour de l'intériorité du réalisateur.

## CONCLUSION

Dans le contexte de ce mémoire, j'ai détaillé le discours d'un cinéaste, qui est Pierre Perrault et sa place dans l'élaboration de ses films, en l'opposant avec le discours d'un de ses personnages, Stéphane-Albert Boulais. Plusieurs analystes se sont intéressés au discours du réalisateur à travers le personnage. Deleuze mentionne que Perrault fait son « discours indirect libre » (Deleuze 1985 : 199) par l'entremise de ses personnages, lorsque ceux-ci le font sur le Québec. Perrault désire « appartenir à son peuple dominé, et retrouver une identité collective perdue, réprimée » (Deleuze 1985 : 199). Marcel Jean mentionne dans son livre *Le Cinéma québécois* que « L'art de Perrault [...] réside dans une dialectique rigoureuse qui lui permet d'exprimer, à travers la parole des Autres, une vision du monde controversée, mais toujours cohérente » (Jean 2005 : 46).

Ce mémoire n'aura pas pris en compte le film *L'objectif documentaire* et son livre associé, où Perrault présente un cheminement plus personnel et subjectif. Ce travail aura aussi omis certains aspects du discours de Perrault. En effet, Perrault ne s'est jamais caché de sa subjectivité dans son désir de trouver l'homme québécois, sa nature et sa complexité. Néanmoins, comme le cinéaste l'explique, il s'efface derrière la parole de l'Autre, il refuse d'être l'auteur de ses propres films. Il hésite même à qualifier ses films de cinéma. Pour lui, ce n'était qu'un compte rendu fidèle de la réalité. Cette vision est problématique dans la collaboration participative, puisqu'il faut inclure l'auteur dans le processus de création, surtout quand il s'agit d'un cinéma qui vise à *faire ensemble*. Il faut être honnête face à son statut et son pouvoir de création.

Le cinéma documentaire est une démarche artistique qui peut s'affirmer comme collaboratrice ou non. Cependant, lorsqu'on laisse entendre que nos films sont le produit d'un *fait ensemble*, ils doivent répondre à certains critères, sinon la prétention d'une collaboration participative s'effrite au profit de l'auteur et de sa vision interprétative du réel, qu'il le désire ou non. Il ne faut surtout pas se cacher que les documentaires produisent des discours : « Le film de non-fiction ne déclare pas qu'il peut reproduire le réel, il fait plutôt des déclarations sur le réel » (Plantinga dans Lioult 2004 : 147). C'est peut-être pour ça que Perrault voulait se détacher du mot cinéma et auteur, pour légitimer sa pratique. Mais c'est à ce niveau que les films de Pierre Perrault sont riches de sens, lorsqu'on y analyse ses déclarations sur le réel.

Ce mémoire aura démontré comment Perrault parle à travers les Autres, tout en disant qu'il leur cède la parole. Nous avons éclairé le dialogisme de la création, tout en expliquant comment les paroles des Autres sont dites *pour* et *à* Perrault et donc d'une certaine façon, elles lui appartiennent un peu. Mais dans certains cas, comme *La bête lumineuse*, il refuse d'endosser sa place déterminante dans le processus créatif de son œuvre. Perrault est responsable, comme les protagonistes du film, de ce qui s'est passé ; il ne l'a pas scénarisé, mais il a provoqué des dynamiques qu'il voyait déjà arriver. *La bête lumineuse* est un des films les plus dérangeants dans l'histoire du film documentaire québécois et Perrault a sans doute volontairement poussé l'expérience à sa limite, tout en récusant de mauvaises intentions par la suite. Les protagonistes ont payé le prix de la posture du film.

Les écrits de Perrault sur son expérience à l'Île aux Coudres sont pertinents. Il a fondé son cinéma et sa pratique cinématographique. Il a su déjouer les pièges de l'époque sur le contrôle de la représentation et inventant un nouveau cinéma documentaire. La réflexion de Perrault sur *La bête lumineuse* est incomplète. C'est l'avocat qui parle pour sa cause sur le Québec, pas le jeune homme ébahi de l'Île aux Coudres. Son processus filmique est déjà fondé et il ne remet pas en question sa manière de procéder, et ce, même si 20 ans plus tard le cinéma, et l'idée que se font les individus du cinéma, a évolué. D'ailleurs, la société québécoise a profondément changé en deux décennies. Perrault nous dit : « Tout peuple a besoin de héros. D'hommes qui posent des gestes, qui refusent l'enclos » (Perrault 1973 : 97).

Si nous prenons Perrault à sa parole (veut donner la parole à l'homme et veut *faire ensemble* avec ses sujets), il manifeste son désir pour une démarche collaborative participative, mais pour avoir cette démarche-là, il y a certains éléments de base à respecter. Il semble les avoir dans plusieurs de ses films, mais pas dans d'autres, alors cela relève certains paradoxes de sa pratique. L'attitude de Perrault, d'un tournage à l'autre, n'est pas la même. Perrault a découvert fasciné les héros de l'Île aux Coudres, participant à la construction d'un futur et d'une identité québécoise qui s'actualise à travers le temps, autant pour l'équipe de tournage que pour ses participants. Mais Perrault a aussi été paternaliste dans *La bête lumineuse*, lorsqu'il devient « le héros » devant ses protagonistes pour mener à bien son combat qu'il trouve légitime contre l'aliénation. Perrault, au nom de ses participants et du direct, décrit un miroir profondément en résonance avec son intériorité, tout en prétendant

que celui-ci est généralisable à la société québécoise. Cela peut être problématique au niveau de l'éthique dans la collaboration participative.

Comme Alexandre Jacques l'a si bien dit, Perrault est un « défricheur d'espaces oubliés ». N'oublions pas que Perrault avait un réel souci de complexifier l'Autre marginalisé, tout en trouvant un moyen de réveiller la société québécoise. *Pour la suite de monde* fut une grande découverte. Une terre nouvelle entra dans l'imaginaire collectif des Québécois. Un grand défrichage, un grand film. Pour *La bête lumineuse*, Perrault défriche une terre personnelle, intime, secrète, confidentielle. L'attitude du cinéaste ne peut être la même dans ce type d'espace qui est capté par la caméra. On ne gère pas la honte, l'humiliation, la dégradation, la grossièreté comme on gère le grandiloquent et l'exploit. *Pour la suite du monde* et *La bête lumineuse* sont deux tournages différents qui ne peuvent être filmés et montés de la même manière. Les deux films ont un espace de révélation intime, mais qui ne s'égale pas lors de leur pratique.

Enfin, *La bête lumineuse* ressemble beaucoup plus à Perrault qu'à Stéphane-Albert Boulais ou à Bernard l'Heureux. Si Perrault a consacré sa vie à découvrir *des vérités* stimulées par une caméra vivante, il aura trouvé dans *La bête lumineuse*, un miroir, *sa vérité* beaucoup plus qu'*une vérité*. Comme nous avons pu le voir brièvement avec Jean Rouch, les enjeux de pouvoir et de représentations à l'intérieur de la relation cinématographique sont complexes. Tout projet, dans le cinéma direct ou plus largement dans le cinéma documentaire, qui repose *sa façon de faire* sur un principe collaboratif, doit multiplier les regards sur les liens qui unissent filmeurs et filmés et parler des enjeux qui concernent la collaboration. Le chercheur n'échappera pas aux regards de ses participants, malgré ses outils cinématographiques qui lui permettent une certaine objectivité sur le terrain puisque :

...le chercheur tend à se placer dans une position d'observateur, c'est-à-dire à se considérer en dehors de la pièce où interviennent ses interlocuteurs. Dans le même temps, les gens le construisent comme acteur de l'événement. Ces deux logiques produisent des tensions (Althabe et Hernandez 2004 : 8).

Le chercheur fait partie de la performance non seulement sur le terrain, mais aussi *hors terrain* lors de la création de l'œuvre. L'éthique dans la collaboration participative devient impérative, puisqu'une œuvre – selon la direction et le contexte de production, selon les

dynamiques d'expositions et de performances, selon la teneur du propos et la représentation des participants – a un impact sur les gens filmés, les dirigeants du projet et ultimement sur un public. Ainsi, les œuvres parlent de leurs auteurs, de leurs participants, du monde dans lequel le projet collaboratif s'ancre et voyage dans l'imaginaire des consciences.

Dans ce réseau de significations, la place de l'Autre doit être constamment repensée.

## **BIBLIOGRAPHIE**

- Althabe, Gérard. et Hernandez, Valérie A. (2004). *Implication et réflexivité en anthropologie*, dans *Journal des anthropologues* [En ligne], 98-99, mis en ligne le 22 février 2009, consulté le 10 mai 2012. URL : <http://jda.revues.org/1633>
- Baby, François. (1987). *Pierre Perrault et la civilisation orale traditionnelle*, in Pierre Véronneau et al. *Dialogue : Cinéma canadien et québécois*. Études cinématographiques canadiennes. Montréal, p. 123 à 138.
- Bakhtine, Mikhaïl. (1979). *Esthétique de la création verbale*. Gallimard. Paris, 400p.
- Boukala, Mouloud. (2009). *Le dispositif cinématographique, un processus pour [re]penser l'anthropologie*. Téraèdre. France, 138 p.
- Boukala, Mouloud. (2006). *La mondialisation, autrement dit*. Parcours anthropologiques, Centre de Recherches et d'Études Anthropologiques. Université Lumière Lyon 2. France. No 5, p. 59 à 63.
- Boulais, Stéphane-Albert. (1997). *La parole de Pierre Perrault : de la genèse au biodrame*. Thèse de doctorat (lettres françaises), Université d'Ottawa, 473 p.
- Boulais, Stéphane-Albert. (1988). *Le cinéma vécu de l'intérieur : mon expérience avec Pierre Perrault suivi de autocritique*. Mémoire de maîtrise (lettres françaises), Université d'Ottawa, 269 p.
- Boulais, Stéphane-Albert. (1987). *Le cinéma vécu de l'intérieur : mon expérience avec Pierre Perrault*. Dans Pierre Veronneau, Michel Dorland et Seth Feldman Dir. *Dialogue : Cinema canadien et québécois, Canadian and Quebec Cinema*. Études cinématographiques Canadiennes, Montréal, 330 p.

- Bourdieu, Pierre. (2003). *L'objectivation participante*. Actes de la Recherche en Sciences Sociales. Volume 150, No1, p. 43 à 58.
- Bourdieu, Pierre. (1984). *Espace sociale et genèse des classes*. Actes de la Recherche en Sciences Sociales. Volume 52, No1, p. 3 à 14.
- Bourdieu, Pierre. (1982). *Ce que parler veut dire : L'économie des échanges linguistique*. Fayard. France, 243 p.
- Clifford, James. (1983). *On Ethnographic Authority*. University of California press. Representations. No. 2. États-Unis, p. 118 à 146.
- Comolli, Jean-Louis. (1999). *Jouissance et perte du personnage*. dans *Episodic 7. Personnage/Spectateur*, p. 19 à 32.
- Comolli, Jean-Louis. (1995). *Voir et pouvoir, l'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*. Verdier. France, 761 p.
- Deleuze, Gilles. (1985). *Cinéma II : L'image-temps*. Éditions de Minuit. Paris, 384 p.
- Fabian, Johannes. (2006). *Le temps et les autres : comment l'anthropologie construit son objet*. Anacharsis. Toulouse, 313 p.
- Froger, Marion. (2009). *Le cinéma à l'épreuve de la communauté : le cinéma francophone de l'Office national du film 1960-1985*. Les presses de l'Université de Montréal, Canada, 287 p.
- Froger, Marion. (2006). *Le documentaire québécois à l'épreuve de la communauté*. Dans Stéphane-Albert Boulais Dir. *Le cinéma au Québec : Tradition et modernité*, Fides, Montréal, 349 p.

- Garneau, Michèle. (2004) *Les deux mémoires de Pierre Perrault*. Protée. Vol. 32, n° 1, p. 23-30.
- Gauthier, Guy. (2004). *Un siècle de documentaire français*. Armand Colin. France, 235 p.
- Hentsch, Thierry. (2002). *Raconter et mourir : aux sources narratives de l'imaginaire occidental*. Les Presses de l'Université de Montréal. Québec, 431 p.
- Huot, Pascal. (2008). *Tourisme culturel sur les traces de Pierre Perrault : Étude ethnologique à l'Île aux Coudres*. Mémoire de maîtrise. Université Laval, 146 p.
- Inkel, Stéphane. (2009). *Le temps photographique de Pierre Perrault : l'ombre du corps absent*. Protée. Vol. 37, No 1, p. 67-75.
- Jacques, Alexandre. (2003). *La mémoire révélée. Filmer les fissures de l'histoire : La perspective historiographique du cinéma direct au Québec*. Cahiers du CELAT à L'UQAM. Montréal, p. 137 à 170.
- Jean, Marcel. (2005). *Le Cinéma québécois*. Boréal. Canada, 127 p.
- Lacasse, Germain. (2002). *Le cinéma oral au Québec*. Archives des lettres canadiennes. Montréal, p. 133 à 154.
- Lafond, Jean-Daniel. (1988). *Les traces du rêve*. L'hexagone. Montréal, 260 p.
- Laforest, Daniel. (2002). *Une parole dans la controverse : les revendications de l'altérité dans l'œuvre de Pierre Perrault*. Dans Daniel Laforest, Frédéric Boutin et Pierre Ouellet Dir. *Communautés de sens. Identités littéraires et sens commun*, Cahiers du CELAT à l'UQAM. Montréal, p.38 à 48.
- Lapassade, Georges. (1991). *L'ethno-Sociologie*. Méridiens Klincksieck. Paris, 193 p.

- Lassiter, Luke Eric. (2004). *Collaborative ethnography*. Anthronotes. Vol. 25, No 1, p. 1 à 20.
- Lioult, Jean-Luc. (2004). *À l'enseigne du réel : Penser le documentaire*. Hors Champ. France, 175 p.
- Marsolais, Gilles. (1997). *L'aventure du cinéma direct revisitée*. Cinéma les 400 coups. Québec, 351 p.
- Mercier, Andrée. (1987). *De l'anthropologue au poète : la parole que l'on donne et celle que l'on prend*. Voix et Images. n. 34, Montréal, p. 113 à 117.
- Niney, François. (2000). *L'épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*, De Boeck Université. Montréal, 347 p.
- Nora, Pierre. (1992). *Entre Mémoire et Histoire*. Gallimard. Paris, p. 18-41.
- Olivier de Sardan, Jean-Pierre. (1996). *La violence faite aux données : De quelques figures de la surinterprétation en anthropologie*, « Avant-propos », *Enquête*, Interpréter, Surinterpréter, 1996, [En ligne], mis en ligne le 14 septembre 2007. URL : <http://enquete.revues.org/document342.html>. Consulté le 18 mars 2013. p. 1-21.
- Pels, Peter. (1999). *Professions of Duplexity : A Prehistory of Ethical Codes in Anthropology*, *Current Anthropology*, Vol. 40, No 2, p. 101 à 136.
- Perrault, Pierre. (1996). *Cinéaste de la parole : Entretiens avec Paul Warren*, L'hexagone. Montréal, 339 p.
- Perrault, Pierre. (1995). *L'Oumigmatique ou l'Objectif documentaire*, L'hexagone. Montréal, 309 p.
- Perrault, Pierre. (1992). *Pour la suite du monde*, L'hexagone. Montréal, 294 p.

- Perrault, Pierre. (1985). *De la parole aux actes*. L'hexagone. Montréal, p. 9-39.
- Perrault, Pierre. (1983A). *Caméramages*. L'hexagone. Montréal, 127 p.
- Perrault, Pierre. (1983B). *Cinéma du réel et cinéma de fiction : vraie ou fausse distinction?* dans *Écritures de Pierre Perrault*, Actes du colloque « gens de parole », édilio et la Cinémathèque québécoise, coll « les dossiers de la cinémathèque », No 11, p. 45.
- Perrault, Pierre. (1982). *La bête lumineuse*. Éditions Nouvelle Optique. Montréal, 249 p.
- Perrault, Pierre. (1973). *L'art et l'état*, Partis pris, Montréal, 103 p.
- Poirier, Christian. (2004). *Le cinéma québécois : À la recherche d'une identité : l'imaginaire filmique*. Tome 1, Presse Universitaires du Québec. Sainte-Foy, 300 p.
- Prédal, René. Dir. (1996). *Jean Rouch ou le ciné-plaisir*. Cinéma Action, N° 81, 4<sup>e</sup> trimestre, Corlet Télérama. France, 239 p.
- Radio-Canada. (2009). *Série sur Pierre Perrault*, montage radiophonique à Radio-Canada le 4, 11 et 25 mai, Mathieu Beauchamp, Charles Plourde et Jean-Philippe Pleau Dir. [En ligne] Consulté le 10 novembre 2011, URL : <http://www.radio-canada.ca/radio/vousEtesIci/dossiers.asp?idDossier=119792>
- Renaud, Nicolas. [En ligne] Consulté le 15 octobre 2010, URL : [http://www.onf.ca/selections/loeuvre-de-pierre-perrault/visionnez/bete\\_lumineuse/](http://www.onf.ca/selections/loeuvre-de-pierre-perrault/visionnez/bete_lumineuse/)
- Rouillard, Jacques. (1997). *Duplessis : le Québec vire à droite*. [En ligne] Consulté le 27 mars 2010, URL : [http://classiques.uqac.ca/contemporains/rouillard\\_jacques/duplessis\\_quebec\\_vire\\_a\\_droite/duplessis\\_quebec\\_vire\\_a\\_droite.pdf](http://classiques.uqac.ca/contemporains/rouillard_jacques/duplessis_quebec_vire_a_droite/duplessis_quebec_vire_a_droite.pdf)

- Scheppler, Gwenn. (2009). *Pierre Perrault : un cinéma du monologue intérieur*. Dans Michèle Garneau et Johanne Villeneuve Dir. *Traversées de Pierre Perrault*. Fides. Québec, p. 69 à 86.
- Véronneau, Pierre. *Arthur Lamote*. [En ligne] Consulté le 15 février 2013, URL : <http://www.thecanadianencyclopedia.com/articles/fr/arthur-lamothe>
- Volosinov, Valentin. (2000). *Marxism and the philosophy of language*. Harvard University Press. Massachusetts, p. 45 à 99.
- White, Bob W. (2011), *Le pouvoir de la collaboration*, dans Louise Lachapelle et Devora Neumark (éds.) *Célébrer la collaboration : Art communautaire et art activiste humaniste au Québec et ailleurs*. Levier/Engrenage Noir, p. 329 à 338.
- White, Bob. (2006). *Écouter ensemble, penser tout haut : musique populaire et prise de conscience politique au Congo-Zaïre*. In Bob W. White et Lye M. Yoka Dir. *L'ethnographie de l'écoute : Culture et société à travers la réception de la musique populaire à Kinshasa*. l'Harmattan. Paris, p. 209 à 236.
- White, Bob W. (2004), *Hommage à Jean Rouch : Caméra intouchable*, Hors Champ. [En ligne] Consulté le 15 mars 2013, URL : [http://www.collectionscanada.gc.ca/eppp-archive/100/201/300/hors\\_champ/2005/05-03/article.php3?id\\_article=161](http://www.collectionscanada.gc.ca/eppp-archive/100/201/300/hors_champ/2005/05-03/article.php3?id_article=161)
- Winkin, Yves. (2001), *Anthropologie de la communication : de la théorie au terrain*. De Boeck Université. France, 332 p.
- Zéau, Caroline. (2006). *L'office national du film et le cinéma canadien (1939-2003) : éloge de la frugalité*. P.I.E. Peter Lang. Bruxelles, 463 p.
- Zumthor, Paul. (1983). *Introduction à la poésie orale*. Éditions du Seuil. Paris, 263 p.

