

Université de Montréal

Du littéraire sans littérature :
la logique de la parole dans l'œuvre de Pierre Perrault

par
Andrée-Anne Samson

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de M.A.
en littératures de langue française

Avril 2009

© Andrée-Anne, 2009

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

Du littéraire sans littérature :
la logique de la parole dans l'œuvre de Pierre Perrault

présenté par :

Andrée-Anne Samson

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Micheline Cambron
président-rapporteur

Karim Larose
directeur de recherche

Martine-Emmanuelle Lapointe
membre du jury

RÉSUMÉ

Ce mémoire prend comme point de départ le paradoxe central qui marque l'écriture de Pierre Perrault : le fait qu'en dehors de son travail cinématographique, il écrit des textes littéraires alors qu'il refuse à la fois le statut d'écrivain et la catégorie même de « littérature ». L'analyse du discours des poèmes du recueil *Gélivures* et des essais du recueil *De la parole aux actes* permet de montrer que Perrault arrive, grâce à tout un imaginaire de la parole, à écrire en se dégageant symboliquement de la littérature, dont il critique la volonté de conquête. Ce mémoire fait appel à une critique où la réflexion sur la langue joue un grand rôle, à la croisée de l'histoire et du social.

Le premier chapitre traite de ce que signifie la parole chez Perrault et de ce qu'elle implique. Sont abordés en particulier le champ sémantique qui entoure ce motif omniprésent dans son œuvre ainsi que les rapprochements métaphoriques entre parole, mémoire et identités. Le deuxième chapitre porte sur les manifestations plus directes de la parole, soit le don que fait Perrault de la parole à travers son œuvre. Sont étudiés l'intertextualité, la mise en page et le travail de la citation. La volonté de prise de parole de Perrault lui-même est étudiée au dernier chapitre. Son écriture est alors envisagée comme un combat pour la défense d'une parole qui est d'ailleurs étroitement liée à sa quête identitaire, laquelle inspire un style foncièrement polémique et la recherche d'une énonciation qu'on pourrait qualifier de performative.

Mots clés

Littérature québécoise, parole et écriture, parole et identité, intertextualité, intermédialité, littérature québécoise, cinéma québécois, poésie québécoise.

ABSTRACT

This memoir stems from the central paradox which defines the writings of Pierre Perrault : the fact that apart from his cinematographic work, he writes literary texts all the while refuting the status of writer as well as the category of literature. Analysis of the poetic discourse in the poems of *Gélivures* and the essays from *De la parole aux actes* demonstrates that Perrault is able, by grace of the imaginary of speech, to write while symbolically withdrawing from literature, which he whole heartedly criticises. This memoir calls on the idea that language plays a significant role on the crossroad of history and society.

The first chapter deals with the significance of what is voiced by Perrault and what this implies. The subjects treated in particular are the semantic aspects which encompass the omnipresent motive in his work including the metaphoric ties between one's voice, one's memory and one's identity. The second chapter reflects upon more discreet manifestations of one's voice, namely, the contributions Perrault makes through his work to what is voiced. Addressed are intertextuality, page layout, and quotation. Perrault's desire to take his leave to speak is studied in the final chapter. His writing is envisioned as a struggle to defend a voice which is linked directly to his quest for identity that inspires a strongly polemic style and the search for an enunciation which leads to action.

Key words

Quebec's literature, one's voice and writing, one's voice and identity, intertextuality, mixed media, Quebec's literature, Quebec's cinema, Quebec's poetry.

TABLE DES MATIÈRES

Résumé	i
Abstract	ii
Table des matières	iii
Remerciements	iv
INTRODUCTION	1
1. Des humanités à l'être humain.....	5
2. Choisir « l'indécrottable québécoisie ».....	8
3. Un cinéma de la parole contre l'empire des images.....	12
4. Aller au bout du paradoxe : écrire la parole.....	14
CHAPITRE 1 : La parole, rapprochements, glissements et oppositions...	18
1. Petit glossaire perraldien.....	18
1.1 « Écriture » et « Littérature » : les instruments du mépris.....	19
1.2 Discours : le grand récit.....	25
1.2.1 « Entendre » et « écouter » : l'inspiration du poète.....	28
1.2.2 « Silence » ou l'absence éloquente.....	29
1.2.3 « Poème » et « poésie » : savoir nommer.....	32
1.2.4 « Épopée » et « récit », une résistance au littéraire.....	38
2. Les enjeux de la parole en littérature.....	43
2.1 La parole, affirmation identitaire.....	45
2.2 La mémoire et l'histoire : moins de science, plus de réel.....	47
3. Conclusion : Le paradoxe entre la parole et l'écriture.....	51
CHAPITRE 2 : Donner la parole	56
1. Porteur de silence à remplir.....	57
2. De l'hétérogène.....	60
2.1 Une parole aux multiples visages.....	61
2.1.1 De chair et d'os.....	61
2.1.2 Intertextualité : la voix des livres.....	64
2.1.3 Donner la parole à l'Autre.....	70
2.1.4 Conclusion.....	72
2.2 La parole comme procédé littéraire.....	73

2.2.1 La « pratique de la littérature ».....	78
2.2.2.1 Amalgamer.....	78
2.2.2.2 Une écriture qui se veut <i>parole</i>	81
2.2.3 Conclusion.....	83
3. Le grand tressage : la transmédiatité.....	84
3.1 Retranscription.....	84
3.2 Une écriture dramatique : la biotextualité.....	85
3.3 Transmédiatité et complémentarité.....	87
CHAPITRE 3 : Prendre la parole.....	89
1. L'action, pas la fiction.....	89
1.1 Une parole entraînante.....	90
2. La place du JE.....	93
2.1 Perrault auteur ? Le travail d'intercession.....	93
2.2 La parole cinématographique.....	95
3. La création littéraire : une vérité orientée.....	97
3.1 La poésie et l'émergence d'un JE.....	100
3.2 Une écriture polémique.....	102
4. Conclusion.....	107
CONCLUSION.....	109
Bibliographie.....	114

REMERCIEMENTS

En préambule à ce mémoire, je souhaite remercier toutes les personnes sans lesquelles l'élaboration de cet ouvrage n'aurait pu être possible.

Je tiens à exprimer ma gratitude envers mon directeur, Karim Larose, qui a accepté de me diriger et qui m'a fait découvrir Pierre Perrault. Je souhaite aussi le remercier pour le temps et la confiance qu'il m'a accordés. Il a été un guide inspirant en raison de sa recherche de l'excellence et de ses observations nuancées et éclairées. Participer à l'élaboration de la Chaire Gaston-Miron sous sa direction a aussi été une expérience marquante et stimulante pour laquelle je tiens à lui exprimer ma reconnaissance.

Mes remerciements s'adressent aussi à mon conjoint, Charles Clément, pour son support, sa patience, sa capacité à tout remettre en perspective et à adoucir cette période exigeante.

Je n'oublie pas mes parents qui m'ont offert soutien, compréhension et réconfort. Un merci tout spécial à ma mère pour ses relectures et son écoute.

Enfin, il me faut remercier particulièrement Sophie Dubois, mon éternelle collègue et consœur, pour ses encouragements, son respect, son appui ainsi que tous ses conseils et son aide.

Merci à tous et à toutes.

et je me jette dans l'inspiration du moment
avec force courages
paroles
chouennes
discours
dires
dictons
fables
présages
remarques
légendes et balivernes
car j'ai l'histoire longue et la brette facile et ce sont
mes armes blanches à l'âge atomique

Pierre Perrault, *Chouennes*.

INTRODUCTION

Du littéraire sans Littérature¹

L'inscription de la parole dans l'œuvre littéraire de Pierre Perrault

Me voilà du coup remis à ma juste place.
C'est-à-dire coincé entre l'arbre et l'écriture².

Le poète et cinéaste Pierre Perrault se définit lui-même comme « un porteur de silences à remplir³ » à l'écoute d'une « parole de source⁴ ». Rares d'ailleurs sont les études qui ont porté sur son œuvre sans faire référence à ce rapport très particulier à la parole. Mais cette question, soulignons-le, a surtout intéressé jusqu'à maintenant les études cinématographiques. Or ce « cinéaste de la parole⁵ », comme on l'a un jour désigné, est aussi un *écrivain* de la parole. En fait, tant l'écriture que le cinéma de Perrault trouvent leur fondement et leur structure propre dans cette problématique. Son œuvre écrite se démarque toutefois par le discours qu'y tient l'auteur pour justifier cet usage de la parole qui l'écarte des pratiques littéraires conventionnelles. Elle est donc un lieu de prédilection, si on la compare à son œuvre cinématographique ou radiophonique, pour entendre son propre point de vue sur la nature et la valeur particulière de la parole. Dans son œuvre poétique et essayistique, Perrault livre en effet un combat en règle contre la Littérature qui « écrase⁶ », qui « a, plus souvent qu'à son tour, été au service des conquérants⁷ » et dont il essaie de se tenir éloigné. Il s'agira donc de voir, dans ce mémoire, en quel sens et par quelles stratégies Perrault en arrive, grâce à la parole, à se soustraire de l'orbite de la « Littérature » institutionnalisée. Je pose donc comme hypothèse que la place prépondérante accordée, sur le plan stylistique et rhétorique, aux représentations de la parole contribue, par le fait même, à déplacer symboliquement ses textes hors du champ de la « Littérature ».

¹ Dans ce mémoire, la « Littérature » (avec la majuscule, ainsi que l'écrit Perrault) se distingue de la « littérature » par une appartenance marquée à l'Institution.

² Pierre Perrault, « Les trois navires », *De la parole aux actes*, Montréal, l'Hexagone, 1985, p. 64. Désormais désigné par le signe *DPA*.

³ *Id.*, « Discours sur la parole », *DPA*, p. 16.

⁴ *Id.*, « Les trois navires », *DPA*, p. 63.

⁵ Paul Warren, *Pierre Perrault, Cinéaste de la parole. Entretiens avec Paul Warren*, Montréal, l'Hexagone, 1996, p. 18. Désormais désigné par le signe *CDP*.

⁶ Pierre Perrault, « Discours sur la parole », *DPA*, p. 17.

⁷ *Ibid.*, « Discours sur la parole », *DPA*, p. 10.

Écrire sans faire appel à l' « Écriture » (la majuscule est de Perrault), faire de la poésie sans faire de la « Littérature », ce sont là des paradoxes tout à fait inhabituels qui sont pourtant au fondement de l'œuvre écrite de Pierre Perrault. À première vue, on comprend mal comment un auteur voudrait se passer de son médium et pour quelles raisons il le ferait. Bien qu'il veuille moins se passer de l'écriture en tant que telle que des représentations convenues de l'écriture, ces prémisses lui rendent la tâche très délicate.

Pour arriver à démêler ces oppositions qui sont moins dichotomiques qu'elles n'en ont l'air, j'utiliserai l'analyse du discours, principalement les travaux de Régine Robin. Elle propose une vision de l'analyse du discours littéraire où la réflexion sur la langue joue un grand rôle, à la croisée de l'histoire et du social. Le choix d'une telle approche me permettra de faire une étude précise et nuancée d'un sujet multiforme. Elle m'obligera notamment à

décompactifier les formes discursives, à les penser non dans leur clôture, mais dans leur division, leur ouverture, leur dedans/dehors, leurs frontières/bordures, en réintroduisant de l'indéterminé, de l'inconsistance, de la contradiction et de l'hétérogène⁸.

Il s'agit donc là d'une méthode d'analyse tout indiquée dans le cadre d'un projet qui mettra en valeur la forte production de sens engendrée par la proximité des extrêmes dans une œuvre où les oppositions bien tranchées sont fréquentes (parole/écriture, parole/littérature, parole/silence, etc.). Cette approche théorique, qui vise aussi la découverte et la description des configurations discursives dans leur historicité et leur contexte social, me sera donc très profitable. Ainsi, les « stratégies d'affrontement, de résistance, de répétition/déplacement, de retournement, des rapports de force⁹ » que permettra de repérer l'analyse du discours seront mises en relief de façon plus juste puisque resituées dans leur contexte. Le programme de Perrault, qui est original et en relatif porte à faux par rapport au contexte historique et littéraire de son époque, gagne beaucoup à être étudié sous cet angle.

Par exemple, en prenant une approche historique, on comprend que ce n'est pas son malaise par rapport à la langue d'écriture qui le singularise. En effet, il n'est pas le premier écrivain québécois pour qui la langue écrite pose problème. Au Québec, lorsqu'il est question de langue, pour les écrivains comme pour les simples citoyens, il est question d'identité. Après avoir résisté à tant de tentatives d'assimilation depuis la Conquête, la conservation de la langue est devenue synonyme de la conservation de la communauté

⁸ Régine Robin, « Postface, L'Analyse du discours entre la linguistique et les sciences humaines : l'éternel malentendu », *Langages*, n° 81, 1986, p. 126.

⁹ *Ibid.*

canadienne-française. De plus, les liens étant rompus avec la mère patrie, la situation linguistique québécoise a évolué différemment et est devenue la base d'une société singulière qui, selon Pierre Perrault, n'est pas assez célébrée et protégée. Or, dans les faits, cette singularité est à la fois un bienfait et son contraire. Noyé dans une mer d'anglophones, lorsqu'il brandit sa différence, le Québec voit sa langue traitée comme une langue de seconde zone. En réponse à cela, les Canadiens français se sont engagés, durant la première moitié du XX^e siècle, dans une lutte de restauration et de renouvellement du français avec en tête l'idée que la langue était fragilisée et devait sortir de l'esprit de survivance. Perrault voit en ce purisme généralisé l'expression d'un mépris envers soi-même, qu'il ne partage pas et qu'il veut au contraire renverser. Il voit l'état de la langue des Québécois comme le symptôme d'un mal profond et complexe d'une part et comme le reflet de leur âme d'autre part. Selon lui, ce mouvement d'épuration a eu pour conséquences de creuser davantage l'écart entre l'oral et l'écrit ainsi que l'abîme entre les gens instruits et les gens sans instruction. Du côté artistique, cela a donné naissance à ce que Lise Gauvin appelle une *surconscience linguistique* qui « condamne¹⁰ » tous les écrivains, pour ne pas dire tous ceux qui écrivent, à « penser¹¹ » la langue, ce qui freine leur inspiration bien que, pour les mêmes raisons, elle soit aussi un catalyseur littéraire.

Loin d'échapper à la *surconscience* et bien qu'il ait été très sensible à la fragilité de la culture québécoise, Perrault ne pouvait être d'accord avec la volonté d'épuration de la langue. Comme le font remarquer plusieurs critiques¹², il était perpétuellement en quête d'une identité collective dont il faisait la promotion. Cette quête se déroulait à l'écart de la culture académique puisqu'elle s'assouvissait principalement à travers un travail sur l'oralité (moins élitiste que l'écriture). Perrault était contre toute épuration puisqu'il croyait que les modifications dans la langue sont nécessairement accompagnées de changements culturels plus profonds. En fait, ce point de vue, ainsi que le type de relation identitaire à la langue qu'entretiennent les Québécois, n'est pas uniquement le résultat de la situation politico-historique. En effet, Charles Taylor, dans *Les sources du moi* (1998), considère que depuis le XIX^e siècle, le monde est dominé par un expressivisme diffus. Selon cette théorie,

¹⁰ Lise Gauvin, *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000, p. 7.

¹¹ *Ibid.*

¹² Daniel Laforest en fait d'ailleurs un des sujets centraux de sa thèse. Il voit dans la notion de pays et dans le sujet de l'énonciation poétique des écrits de Perrault une interdétermination réciproque. Voir *Au pays de Caïn, la construction du discours territoire comme politique de l'habitabilité commune dans l'œuvre écrite de Pierre Perrault*. thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2006, 341 p. Désormais désigné par le sigle APC.

chaque société aurait son propre usage du langage, reflet de sa spécificité, qui la distingue des autres communautés qui partagent la même langue. L'expressivisme encourage donc l'expression des cultures singulières, ce qui a souvent, mais pas forcément, encouragé un certain nationalisme. On peut donc conclure que la conception qu'a Perrault de la langue est partagée par bien d'autres intellectuels, mais que c'est par sa volonté de retour aux sources qu'elle trouve son originalité.

Si l'on tient compte de la situation démographique, économique, géographique et historique du français en Amérique, on se rend compte qu'écrire, au Québec, demande de choisir une langue d'écriture (entre l'anglais, le « français » et le « québécois »). Dans une perspective expressiviste comme celle de Perrault, c'est donc se choisir une appartenance culturelle et, par le fait même, en écarter une autre. Si la littérature est souvent perçue comme un outil identitaire, c'est parce que chaque œuvre est une forme d'affirmation de soi, résultat d'un choix difficile puisqu'il est plus ou moins lié à la revendication ou au désaveu de sa communauté d'origine ; du moins, c'est la perception qu'en a Perrault. La littérature québécoise en général témoigne, selon lui, par ses choix linguistiques, stylistiques et thématiques, d'un mépris de ses origines. En choisissant un registre de langue trop soutenu, un style léché et des sujets exotiques, elle est non seulement maladroite, mais en contradiction avec une population qui, pour la majorité, parle joulal, ne se soucie ni l'alexandrin ni le haïku et vit sur le bord d'un fleuve dont on entend peu parler dans les romans des années cinquante et soixante. Perrault adore ces gens maîtres d'un langage coloré, reflet de leur quotidien, et maîtres de ce fleuve dont il se sent lui-même privé, faute de mots. Dans ses textes, il préfère essayer de rendre « l'argiboire de l'accent

le harpon d'ivoire des diphtongues sauvages les cornes tendues de [s]es blasphèmes¹³ ». En d'autres mots, Perrault rêve d'une littérature qui représente l'homme « naturel¹⁴ », c'est-à-dire l'homme fidèle à ses origines, et il ne peut donc pas adhérer à la « Littérature » québécoise. Selon lui, l'un et l'autre sont incompatibles. Ne laissant pas de place à la nuance, il refuse symboliquement de participer à la Littérature et d'être un écrivain.

¹³ Pierre Perrault, « Cornouailles », *Gélivures*, Montréal, l'Hexagone, 1977, p. 193. Désormais désigné par le sigle *GV*.

¹⁴ Pierre Perrault cité par Yves Lacroix, *Poète de la parole, Pierre Perrault*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 1972, p. 43. Désormais désigné par le sigle *PPP*.

Pourtant, on peut supposer que si la Littérature québécoise était reconnue, sa notoriété se répercuterait sur le Québec et participerait ainsi à la création d'assises solides qui permettraient une promotion identitaire à laquelle Perrault travaille. Un tel refus de la Littérature, de la part d'un nationaliste affiché est fort surprenant. Comment un intellectuel qui souffrait tant de voir les nombreuses attaques (internes et externes) à l'endroit de la langue et de la culture de sa communauté pouvait-il ne pas souhaiter une telle chose ? C'est qu'il avait trouvé une voie différente, qui lui demandait beaucoup moins de concessions et qui n'était pas associée à l'écriture : la parole.

1. Des humanités à l'être humain

Le paradoxe entre parole et écriture que défend Pierre Perrault n'est pas étranger à son cheminement biographique. Son premier rejet de la littérature correspond au moment où il réalise qu'il n'y retrouve pas l'héritage culturel québécois. En fait, ce qui l'étonne le plus, c'est de réaliser qu'il connaît peu la réalité québécoise et qu'il n'est pas capable de la nommer et cela s'explique, selon lui, par son éducation classique. Il réalise qu'il a « appris à vivre en lisant¹⁵ ». Il a fait nombre de lectures et s'est nourri des classiques (donc de peu d'œuvres québécoises) qui ont d'ailleurs marqué son style littéraire, son imaginaire et son vocabulaire. On peut donc voir son désir d'appropriation de la parole, c'est-à-dire son besoin d'incorporer le discours de l'autre dans ses textes, comme une volonté de combler un manque, d'atteindre un idéal en opposition avec celui que son éducation lui a inculqué. Je crois que, dans le cas d'une œuvre littéraire étroitement liée à une quête identitaire telle que celle de Perrault, il faut prendre en compte cette hypothèse, bien que biographique, sachant très bien qu'elle n'explique pas tout. En effet, l'opposition, dans les écrits de Perrault, entre littérature et parole ainsi que sa quête identitaire sont le résultat d'une multitude de facteurs, aussi bien biographiques que poétiques, comme nous le verrons au chapitre 3.

Les études classiques (1940-1954) de Pierre Perrault ainsi que la passion pour la littérature qu'il a développée dans sa jeunesse ont indéniablement fait de lui un intellectuel.

¹⁵ Pierre Perrault, « Discours sur la parole », *DPA*, p. 17.

Cette période de sa vie pendant laquelle il a fait ce qu'il aime appeler dérisoirement « ses humanités¹⁶ » lui a toutefois laissé un goût amer dans la bouche :

[J]’en arrivai, grâce à mes professeurs de littérature et à Jean Lemoyne, théoricien du fédéralisme au pouvoir, à me croire indigne de l’écriture. Et j’inventai des personnages qui se nommaient Nadja ou Pierre de Craon, n’ayant pas encore compris que la littérature méprisait les hommes pour ne s’intéresser qu’à elle-même et satisfaire la curiosité des princes ou le snobisme des riches, grands amateurs d’exotisme. J’avais appris à vivre en lisant et aucune écriture apparemment considérable ne mentionnait ce fleuve orphelin et inexprimable [le Saint-Laurent] qui pourtant cherchait à prendre place dans mes mirages¹⁷.

En 1948, alors qu’il est étudiant à la faculté de droit de l’Université de Montréal et rédacteur en chef du *Quartier latin*, Perrault rejette l’intellectualisme et ses valeurs, qui poussent à mépriser le réel. À force de se réclamer du « primitivisme¹⁸ » québécois et de ne célébrer que ce qui se passe ici, comme les exploits sportifs, le journal est fortement critiqué. Perrault résiste aux attaques, car, pour lui, c’est une question de valeurs. C’est là le premier choix important qui l’amènera à rejeter définitivement l’univers de la Littérature officielle.

Anecdotique en apparence, la rencontre de celle qui deviendra sa femme, Yolande Simard, native de Charlevoix, bouleversera sa vision du monde. Il explique souvent avec admiration que cette femme *avait* un pays, mettant ainsi en évidence le fait qu’il n’en *avait pas*. On peut croire que c’était le cas parce qu’il habitait la Littérature, un monde fictionnel et artificiel, bref un « mirage¹⁹ », plutôt que son pays. Yolande Perrault, elle, parlait du sien sans arrêt, c’était un trait de caractère qu’il admirait d’autant plus qu’elle avait la chance de posséder ce qu’il lui manquait : *les mots pour le dire*²⁰. Grâce à elle, il dit s’être créé une appartenance et avoir découvert la poésie : « [a]vant cela, [il avait] fait de la littérature comme tout le monde ! Yolande, elle, faisait de la littérature orale. Son pays, c’était une culture investie dans la parole – une culture fondamentale²¹. » Cette citation met en relief les nouvelles possibilités littéraires que cette rencontre lui a offertes. Dorénavant, la seule façon pour lui d’envisager la culture et la littérature passera par une voie orale, « vulgaire²² » (triviale) et plus près des origines.

¹⁶ *Ibid.*, p. 10.

¹⁷ *Ibid.*,

¹⁸ Sur cette question, voir Yves Lacroix, *PPP*, p. 19.

¹⁹ Pierre Perrault, « Discours sur la parole », *DPA*, p. 10.

²⁰ Pierre Perrault cité par Gauthier, Guy et Louis Marcovelle dans « De la Bretagne au Québec », *La Revue du cinéma*, n° 26, janvier 1972, Paris, p. 48 ; voir aussi Pierre Perrault, *GV*, p. 202-202.

²¹ Jean Royer, « Entretien avec Jack Hélias et Pierre Perrault », *Estuaire*, n° 3, février 1977, p. 81. Désormais désigné par le sigle *EJP*.

²² Pierre Perrault, « Discours sur la parole », *DPA*, p. 56.

En 1956, il devient auteur et animateur radiophonique au service de la Société Radio-Canada. C'est là qu'il fait sa véritable « découverte de la parole²³ ». Pendant les dix années où il travaillera à la radio, il réalisera onze séries radiophoniques, soit plus de 350 heures d'émission, au cours desquelles émergeront les principales caractéristiques de son œuvre. Perrault ramène toujours ses sujets sur le terrain québécois et ce, même quand ses séries portent sur des thèmes qui y sont peu propices comme ce fut le cas dans *Le Chant des hommes*, une émission consacrée à la chanson folklorique européenne (1956-1958). À mesure qu'il acquiert de l'expérience, la place des entrevues qu'il diffuse s'accroît au point où ses émissions deviennent un impressionnant montage de propos qu'il a recueillis un peu partout au Québec. Les entrevues, les chansons folkloriques, les légendes et les histoires ancestrales s'entremêlent, laissant de moins en moins de place aux commentaires de Perrault lui-même, qui s'efface derrière les voix de personnages divers. La radio sera donc pour lui une véritable école où il apprendra à « cueillir²⁴ », à apprivoiser et à mettre en valeur une parole multiforme.

Il entreprend parallèlement une carrière de cinéaste (ONF, 1959-2001) et devient un véritable « cinéaste de la parole²⁵ ». Les films de ce pionnier du cinéma direct peuvent être vus comme des drames sans scénario ni comédiens, qui sont le produit d'un savant montage de faits réels, narrés et vécus par ses personnages. Avec des œuvres importantes qui ont d'ailleurs marqué le cinéma international, Perrault a ainsi *donné la parole* à de nombreuses personnes tenues à l'écart du circuit culturel comme les habitants de l'île aux Coudres, les Amérindiens, les colons de l'Abitibi, etc.

Il réemploiera ce qu'il a enregistré dans ses essais et poèmes, moins connus du grand public, mais remarqués par la critique. Ce triple récipiendaire du prix du Gouverneur général du Canada (1963, 1975, 1999) a connu une carrière littéraire variée au cours de laquelle il a écrit des pièces de théâtre, des recueils de poèmes et des essais. Il a pratiqué davantage ces deux derniers genres puisque, n'appartenant pas à ce qu'on désigne couramment sous le nom de « fiction²⁶ », ils correspondaient mieux à ce qu'il recherchait. C'était pour lui un moyen de montrer la parole réelle et de plaider pour elle. C'était aussi un espace où il pouvait partager ses opinions, en les mélangeant aux dires des autres sans

²³ Pierre Perrault cité par Paul Warren, *CDP*, p. 18.

²⁴ Pierre Perrault, « L'apprentissage de la haine », *DPA*, p. 140-141.

²⁵ Paul Warren, *CDP*, p. 59.

²⁶ Comme nous le verrons plus loin, Perrault refuse toute forme littéraire qui veut se faire passer pour la réalité. Il préfère les genres comme le théâtre ou la poésie, où l'interprète se fait sentir explicitement.

artifice et, affirme-t-il, sans déformer la vérité. Tout au long de sa carrière, il a aussi publié des retranscriptions plus littéraires de ses films, ce qui contribue, d'après lui, à les expliquer. Ces textes se distinguent du reste de son œuvre par la tension palpable entre son écriture et la Littérature, par les changements intermédiatiques qui affectent la parole et par la présence véritablement assumée du « Je » de Perrault.

Quel que soit le médium utilisé, son art ainsi que son originalité résident dans sa façon d'entremêler son propos à celui des autres, de ses nombreux personnages, en particulier. Leur propos, étant issu autant de leur histoire que de leur territoire, est pour cela extrêmement poétique aux yeux de Perrault. Très loin du mouvement de l'art pour l'art, il est l'auteur d'une œuvre où l'engagement social ne nuit cependant pas à la qualité littéraire et artistique.

2. Choisir « l'indécrottable québécoisie²⁷ »

Pour bien comprendre le rejet de Perrault de la Littérature officielle, il faut connaître ses positions sur l'intellectualisme, la fiction et l'aliénation. Ce sont des caractéristiques qu'il attribue à la « Littérature » et qu'il rejette de but en blanc. Il privilégie plutôt l'homme naturel et son discours qui, selon lui, s'y opposent entièrement.

Le paradoxe pourrait sembler irréconciliable : Perrault méprise l'intellectualisme, mais reconnaît être un intellectuel. C'est qu'il évite ce qu'il reproche principalement à ses confrères, soit d'avoir trahi l'homme (entendre l'homme en harmonie avec ses origines) et, ce faisant, de s'être menti à eux-mêmes. Pour Perrault, l'homme naturel est celui qui « évite toute affectation de langage²⁸. » Il affirme d'ailleurs en entrevue que les humanités trahissent les hommes. Cette trahison se remarque principalement dans la façon dont les gens s'expriment :

Ceux qui disent *merde* sont portés à mépriser ceux qui disent *marde*. Et non l'inverse. Ça me laisse songeur. Qui a décrété que *marde* puait, que *marde* était grossier et que l'élégance pouvait bien s'accommoder de *merde*. Sinon celui qui dit *merde*. Sinon celui qui n'a jamais nettoyé une écurie²⁹.

Bref, ce qu'il demande aux intellectuels et aux artistes, c'est d'être authentiques et l'authenticité commence par la langue puisque, comme le fait le remarquer Yves Lacroix

²⁷ Pierre Perrault, « L'apprentissage de la haine », *DPA*, p. 147.

²⁸ Pierre Perrault [transcription d'une entrevue radiophoniques de la radio de Radio Canada, le 31 mars 1981, documentaliste : Jean Filiatrault, réalisateur : Gilbert Picard], Montréal, Radio-Canada, « Portraits d'écrivains québécois », cahier n° 9, 1981, p. 43. Désormais désigné par le sigle *PEQ*.

²⁹ Pierre Perrault en entrevue avec Jean Léo Bonneville dans « Entretien avec Pierre Perrault », *Séquences*, n°111, janvier 1986, p. 29. Désormais désigné par le sigle *EPP*.

dans *Poète de la parole*³⁰, pour Pierre Perrault, l'authenticité est le résultat d'une adéquation langagière entre un homme et son milieu ; c'est un rapport humain. Ainsi, le poète doit être fidèle aux maladroites, à la « niaiserie » et au primitivisme d'une société maladroite, « niaise » et primitive. Le langage idéal n'est donc pas pour lui le français parfait, mais plutôt un

langage dérobé aux sources et si possible parvenu à la connaissance, à maturation, à une maîtrise. Non pas un langage d'universitaire anonyme parlé par un colon qui a honte de sa mère, mais un langage de colon, celui de nos pères ayant aussi maîtrisé la connaissance du pain³¹.

Perrault, qui aime beaucoup les oppositions tranchées³², affirme donc qu'autant l'intellectuel parle de façon méprisante, autant l'analphabète parle « pays et [...] humanité³³ ». Comme les écrivains, les intellectuels n'auraient, selon Perrault, rien d'utile à offrir au peuple ; il sent dès lors le besoin de se « dépouiller d'une écriture trop lourde à porter³⁴ ».

Perrault critique aussi le monde d'images des sociétés contemporaines. Ces images, qui sont elles aussi à l'opposé de la parole et que l'on retrouve dans la Littérature en particulier et dans les médias en général, semblent simples et rassurantes. Malheureusement, elles sont presque toujours en décalage avec la réalité. L'homme les choisit de plus en plus afin d'oublier l'inévitable, le douloureux, le réel. Il évite ainsi de faire des choix, comme le souligne ici Perrault :

il est vrai qu'il est plus facile de marcher dans les bottes de l'écriture puisque l'écriture engendre l'écriture (ce qui est de l'ordre de l'imitation, de la scolarisation) que d'inventer sa propre existence et de l'amener à la conscience de l'écriture (ce qui est de l'ordre de la création)³⁵.

On voit ici qu'il ne rejette pas tant l'écriture qu'il n'oppose une écriture à une autre qui, pour le moment, semble inexistante. Les attaques de Perrault contre la Littérature et l'écriture, comme nous le verrons dans le premier chapitre, sont violentes et nombreuses. L'ampleur de la méfiance du poète est si considérable que j'utiliserai parfois, pour simplifier, l'expression « rejet de la littérature ». Il ne faut pas être dupe de ce manichéisme, mais il faut reconnaître les efforts que fait Perrault pour l'instituer ainsi que

³⁰ Yves Lacroix, *PPP*, p. 61.

³¹ Pierre Perrault, « L'apprentissage de la haine », *DPA*, p. 154.

³² Voir dans le chapitre 1 la section « Antithèse parole/écriture ».

³³ Pierre Perrault, « Discours sur la parole », *DPA*, p. 30.

³⁴ *Ibid.*, p. 30.

³⁵ Pierre Perrault, « Pierre Perrault par lui-même », *Québec français*, n° 38, mai 1980, p. 38. Désormais désigné par le sigle *LM*.

le paradoxe que cela produit avec sa propre création littéraire. Les livres représentent, pour lui, l'idéal tout fait et tout prêt que l'on adopte à l'aveugle.

Ainsi, selon Perrault, il y a ceux qui, comme Colomb, sont à la recherche des Indes et il y a ceux qui, comme Cartier, sont éblouis par l'Amérique, par ce qui existe vraiment. À force de nier la réalité, on ouvre toute grande la porte à l'aliénation. Par aliénation, Perrault entend la menace de disparition d'une société qui perdrait son âme à force d'imiter les autres au détriment de sa propre identité. Plusieurs intellectuels de l'époque, comme Gaston Miron, lorsqu'ils parlent de l'aliénation des Québécois, parlent de leur dépossession, d'un sentiment de devenir « étranger à soi-même³⁶ ». Perrault observe que le contenu québécois a commencé par être évacué de la Littérature et du discours culturel, puis discrédité par le discours littéraire. Sournoisement, les images ont ensuite dépossédé les Québécois de leur fleuve et de leurs terres, échangées contre des « boîtes à lunch », donnant ainsi la fausse impression d'augmenter la richesse. En fait, en perdant leur autonomie, ils gagnaient la possibilité de *consommer* une culture qui pourtant les méprise. Perrault a décidé de se ranger du côté de la parole, c'est-à-dire, à ses yeux, du réel, une adéquation qui se situe, dans son échelle, à l'opposé du discours culturel dominant et des images. Pour promouvoir ce choix, il permet à *ceux qui ont appris à vivre en vivant*, et non en lisant, de s'exprimer en espérant que

Leurs témoignages [...], la parole d'un peuple, ce lieu de l'homme trop souvent occulté, viendra peut-être sauver les littératures de la mort-fiction. Tout au moins les chemins de la parole redonneront-ils aux hommes la mémoire de leur liberté³⁷.

Les associations mort-fiction et vérité-vie sont récurrentes dans cette œuvre. La Littérature étant associée à la première, il n'est pas étonnant que Perrault choisisse la parole.

Dans le premier chapitre, je mettrai en parallèle ces oppositions structurantes avec la conception des rapports entre écriture et oralité développée dans certains travaux en anthropologie. Je m'appuierai notamment sur le livre de Jack Goody, *Entre l'écriture et l'oralité*³⁸ (1994). Il me permettra de mettre en perspective l'importance de l'écriture dans la culture, la vie, la communication, etc. et d'arriver ainsi à mieux comprendre l'opposition

³⁶ Gaston Miron, cité dans Jocelyn Maclure, *Récits identitaires. Le Québec à l'épreuve du pluralisme*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2000 p. 63.

³⁷ Pierre Perrault cité par Jean Royer, *EJP*, p. 77.

³⁸ Jack Goody, *Entre l'oralité et l'écriture*, Paris, PUF, « Ethnologies », 1994, 323 p. Désormais désigné par le sigle *EOE*.

entre écriture et parole qui est à la base de mon mémoire³⁹. Les travaux de Goody seront aussi d'une grande utilité pour mieux comprendre la connotation négative qui est associée à l'écriture par Perrault. Ils ont d'ailleurs en commun l'idée selon laquelle l'écriture, foncièrement « conquérante », peut représenter une « arme⁴⁰ » potentiellement dangereuse. De plus, la réflexion de Goody sur l'enseignement par voie orale et écrite ainsi que sur la supériorité du livre dans le domaine du savoir me sera aussi utile lorsque je me pencherai sur la question des rapports entre mémoire et langage.

Ces rapports, nous le verrons plus loin, sont très présents puisque, dans les textes de Perrault, l'identité est directement liée à la parole. Selon lui, cette dernière porte beaucoup de choses, du goût de vivre au goût du pain en passant par la forme du toit des maisons. Il rend compte de l'absurdité de sa situation d'homme qui a passé trop de temps dans les livres en affirmant qu'il n'est « pas la camomille mais le thé du Labrador. [Qu'il n'est] pas le texte mais la parole⁴¹. » Dans cette métaphore, on voit encore une fois combien Perrault oppose le texte et la parole. Cette dernière représentant le réel, elle est associée à la nature de l'être comme on le voit par l'emploi du verbe « être », ici utilisé pour mettre de l'avant une revendication fondamentale. Perrault se met à la recherche de sa véritable identité, qu'il compte trouver par l'intermédiaire de la langue. Ainsi affirme-t-il : « [p]our savoir qui j'étais, j'entrepris donc de m'écouter. [...] Pour savoir qui j'étais, je me mis à la parole de source, celle qui parle joual et qui dit marde pour l'avoir vécu [...]»⁴². Ici, l'utilisation de la première personne du singulier est surprenante parce que, dans les faits, Perrault écoute surtout les gens du peuple et que ces derniers ne parlent pas comme lui. Cet homme qui écrit naturellement dans une langue soutenue, résultat de son éducation classique, se cherche une appartenance au réel. Il la trouve chez les hommes capables de nommer leur quotidien. Avec eux, il apprend donc une nouvelle parlure qui lui permet d'habiter le réel⁴³. Il reconnaît que la culture des Québécois est une « culture de pauvre⁴⁴ ». Plutôt que de le nier et de se perdre dans la fiction, il décide de l'explorer et il arrive même à en jouir⁴⁵. Selon lui, l'état de la culture et son médium principal, le langage, sont le reflet direct des

³⁹ « Mais je soupçonnais surtout l'écriture de mépriser la parole, cette immense part de l'homme repoussée par les littératures. » (Pierre Perrault, « Discours sur la parole », *DPA*, p. 10).

⁴⁰ Pierre Perrault, « Lettre à mon meilleur ennemi », *DPA*, p. 217.

⁴¹ *Id.*, *LM*, p. 40.

⁴² Pierre Perrault, « Les trois navires », *DPA*, p. 63.

⁴³ Pierre Perrault en entrevue avec Paul Warren, *CDP*, p. 19.

⁴⁴ Pierre Perrault, « L'apprentissage de la haine », *DPA*, p. 111-112.

⁴⁵ *Ibid.*

épreuves de l'histoire. Autrement dit, Perrault pense que « le patois n'est pas un déshonneur mais un état d'âme, le résultat, la conséquence, le reflet et le miroir de ce que nous avons vécu⁴⁶. » Il croit que la culture résulte du langage. Or, si une société arrête de produire un discours et se met à « habiter le discours des autres⁴⁷ », son âme devient « muette⁴⁸ ». Ainsi, observe Perrault, l'expression des Québécois de langue française ne permettra plus que d'observer leur acculturation s'ils ne se prennent pas en main sous peu : « [e]t si le Québec ne nous arrive pas un jour nous nous blanchirons (speak white c'est ça que ça veut dire) comme les États-Unis ont blanchi les Italiens, etc.⁴⁹ » Résister à cette pente, cela peut signifier prendre la plume, croit Perrault, mais pas faire de la « Littérature ».

S'il est maintenant plus facile de comprendre pourquoi Perrault rejette la Littérature, il n'est pas évident de comprendre pourquoi il choisit néanmoins l'écriture. On pourrait croire que c'est pour lui un moyen de protester et de dénoncer, de combattre le mal par le mal. Prendre le parti d'écrire, c'est avoir enfin la chance de dire directement ce qu'il pense. Je dis *directement*, parce qu'il faut marquer la nuance avec son travail cinématographique dans lequel ses idées et ses opinions transparaissent à travers les histoires vécues que ses personnages racontent.

3. Un cinéma de la parole contre l'empire des images

Le cinéma de Pierre Perrault est lui aussi marqué par la préséance de la parole. Il s'oppose ainsi aux « prétentions de l'image⁵⁰ », que le cinéaste combat férocement. En fait, Perrault affirme que, lorsqu'il procède au montage de ses films, il n'est « plus que ce regard aveugle de l'ouïe⁵¹. » La volonté de produire des textes qui renoncent à l'écriture et celle de faire des films en se préoccupant peu des images (comme le fait remarquer Michel Larouche) sont des désirs ou des utopies que je souhaite mettre en parallèle dans ce mémoire. Je crois que, pour cette raison, mes conclusions pourront éclairer les travaux sur son cinéma et, à l'inverse, je me nourrirai de plusieurs critiques qui se sont intéressés davantage à son œuvre cinématographique.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 158.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 184.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*, p. 179.

⁵⁰ Pierre Perrault en entrevue avec Léo Bonneville, *EPP*, p. 42.

⁵¹ Pierre Perrault, « Discours sur la parole », *DPA*, p. 32.

Perrault dit faire du cinéma pour forger une nouvelle mémoire, essentielle à l'identité québécoise, parce que plus proche du réel que l'histoire écrite. Grâce à la technologie, il lui est maintenant possible d'imprimer « la parole tout entière [...], une parole vécue, vivante, ardente⁵² », et d'en garder un souvenir d'une qualité semblable à la vie elle-même. Ici encore, la parole permet de s'approcher davantage du réel et de sa vérité que la forme plus institutionnalisée qu'est l'histoire officielle. De plus, grâce à la technique du cinéma direct, c'est un peu comme si on rendait finalement la parole au public, cette dernière n'étant dictée par aucun scénario, ni récitée par aucun comédien. Il ne faut pas cependant sous-estimer l'importance du cinéaste dans le résultat : c'est lui qui provoque l'action, c'est aussi lui qui l'interprète. Ainsi, bien qu'il s'agisse d'un récit vécu, il n'est pas à l'abri d'une certaine fictionnalisation. Perrault revendique pourtant le contraire, comme nous le verrons au chapitre 3.

Perrault ne cherche pas véritablement à faire un film, à raconter une histoire. Au contraire, il soutient que ce qu'il fait est de l'ordre de la recherche, que ses œuvres sont comme des « esquisses⁵³ » qu'il pourrait utiliser à d'autres fins. Ainsi, son œuvre cinématographique et son œuvre littéraire puisent toutes les deux aux mêmes sources et sont en résonance. Michel Larouche ira même jusqu'à dire qu'elles sont complémentaires. Il sera très intéressant d'étudier comment l'inspiration principale de Perrault, soit la parole, doit se modifier et s'adapter considérablement à partir du moment où elle est filmée et/ou enregistrée, montée pour le cinéma ou la radio, transcrite (et accompagnée d'innombrables didascalies), puis finalement réutilisée dans ses essais et sa poésie.

Chez Perrault, le travail de création commence toujours par une chasse à la « parole vécue⁵⁴ ». Il peut choisir autant une cuisine qu'un bateau, un champ ou une université pour aller la capter dans sa quotidienneté, dans sa spontanéité. Les membres de l'équipe restent à leur place assignée et n'interviennent jamais. Seul Perrault, désireux de faire « jaillir la parole⁵⁵ », oriente les discussions, cherche les personnages, les lieux et les occasions qui permettront de recueillir les matériaux nécessaires à la construction du film. Au montage, il

⁵² *Ibid.*, p. 28,30.

⁵³ Propos de Perrault dans le film de Jean-Daniel Lafond, *Les traces du rêve, ou, Il était une fois Pierre Perrault, cinéaste, poète et Québécois : essai*, Office national du film du Canada, 1 vidéocassette VHS, 95 min 22 s, coul., Montréal, 1986, 3min, 33 sec. Désormais désigné par le sigle *TR*.

⁵⁴ Pierre Perrault, « Discours sur la parole », *DPA*, p. 30.

⁵⁵ Pierre Perrault cité par Michel Larouche, *Le sens de la parole dans le cinéma de Pierre Perrault*, Montréal, Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1975, p. 45. Désormais désigné par le sigle *SP*.

se lance à la recherche du « récit⁵⁶ » qui émane du tournage en transcrivant tout le matériel qu'il a filmé. Ensuite, il fait une analyse des textes et élabore des tableaux sur de grands cartons qui lui permettent de structurer sa mémoire du tournage. Finalement, il entame un processus compliqué d'assemblage et de collage sur carton des séquences importantes. Selon lui, il n'y aurait qu'un seul récit possible et, lorsqu'on respecte ce qui a été vécu, il ne peut que représenter la réalité. De tout ce travail de retranscription ressortent des extraits clefs qui non seulement guideront le film, mais aussi marqueront l'esprit de Perrault et se verront réutilisés dans ses textes.

Comme on peut le constater, sa technique de montage a des liens importants avec le travail d'écriture. À l'inverse, son écriture n'est pas très loin de son cinéma non plus.

4. Aller au bout du paradoxe : écrire la parole

Ce que Perrault a capté pour ses films et pour la radio ne se transpose pas d'un médium à l'autre de façon évidente. Par exemple, l'écriture n'arrive pas à rendre l'intonation que note toujours Perrault dans ses transcriptions de film afin de pouvoir produire le meilleur montage possible, ni les gestes et l'expression. Pour compenser, il a donc recours, dans ses œuvres littéraires, à quelques signes de ponctuation maladroits, à des digressions explicatives et à une certaine forme de didascalie.

Par ailleurs, ses écrits sont structurés par une intertextualité complexe. Perrault cite des auteurs et poètes connus, des intellectuels importants et des personnages historiques et politiques. Il cite aussi des dictons, soigneusement mis en évidence, ou des expressions consacrées, signalées par des italiques ou des guillemets. Bref, les discours d'autrui sont entrelacés avec le texte et leur mise en évidence varie avec la mise en page (italique, retrait, guillemets, etc.). On peut donc voir dans ses textes un *tressage*⁵⁷ de paroles mixtes (à la fois cinématographiques, littéraires et vernaculaires) qui les nourrit, les dynamise, les module et les illustre. Parfois, elles prennent même toute la place, à tel point qu'on en vient presque à ne plus vraiment saisir qui parle, qui raconte, qui dirige le déroulement.

⁵⁶Pierre Perrault en entrevue avec Paul Warren, *CDP*, p. 94.

⁵⁷ Stéphane-Albert Boulais dans *La parole de Pierre Perrault, de la genèse au biodrame*, Ottawa, Thèse de doctorat, Université d'Ottawa, 1997, p. 151. Désormais désigné par le sigle *GB*.

Cette tentative de faire ainsi *parler* l'écriture soulève plusieurs questions auxquelles je tenterai de répondre. Quels effets sur la forme littéraire produit le rapport dialectique entre une « prise » de parole (le projet d'écriture même) et un « don » de la parole (le travail intertextuel) dans l'œuvre poétique ? Que reste-t-il de la littérature quand elle est soumise à une logique de la parole à ce point omniprésente, qu'elle soit thématisée explicitement ou inscrite dans la forme du poème ? Répondre à ces questions ne sera possible que dans la mesure où je serai parvenue, dans un premier temps, à expliquer ce qu'implique et signifie le motif de la parole dans cette œuvre, en analysant notamment le vaste et complexe champ lexical qui lui est associé (nommer, parler, dire, silence, langue, etc.) C'est ce que je ferai au chapitre 1. J'y interrogerai aussi les rapprochements métaphoriques entre parole, mémoire et identité. Dans le deuxième chapitre, j'analyserai la mise en scène, dans l'œuvre, du « don » de la parole par l'intermédiaire de la citation : pourquoi le don est-il si important pour Perrault, de quelle manière se produit-il, quels en sont les effets ? Dans ce chapitre j'aborderai aussi le montage littéraire de cette parole et j'emprunterai pour ce faire une approche influencée par les recherches sur l'intertextualité et l'intermédialité. Je mettrai ce montage en parallèle, au troisième chapitre, avec la « prise » de parole de Perrault. Cette dialectique prise/don est issue du vocabulaire de Perrault, qui répète toujours qu'il a le rôle de « donner » et de « prendre » la parole. Le « don » correspond aux moments où il cite les autres. La « prise » de parole, renvoie quant à elle aux moments où Perrault parle en son propre nom ; c'est souvent un discours revendicatif qui veut pousser à l'action. Elle amène plusieurs questions. Par exemple, comment sa parole se positionne-t-elle par rapport à la notion de Littérature ? Perrault est-il vraiment aussi transparent qu'il le prétend et évite-t-il ainsi la posture de l'écrivain et la perspective de la fiction ?

L'étude du recueil de poèmes *Gélivures* permettra de répondre à une partie de ces questions. C'est un recueil centré sur la parole, à l'image de plusieurs autres publiés à la même époque au Québec. Il s'agit donc d'une poésie d'inspiration nationaliste qui retourne cette fois sur la piste des origines québécoises et amérindiennes. Dans un paysage nordique et hivernal, le poète représente les relations mutuelles de ces deux sociétés ainsi que leur lutte pour leur survivance et leur affirmation en tant que minorité fragile, dominée et menacée, par un environnement froid et dur. Le tableau final met en place la confrontation métaphorique de deux bœufs musqués qui évoque la possibilité pour les soumis de

s'insurger contre l'ordre établi. Dans ce recueil, Perrault crée un vaste et complexe champ lexical autour du motif de la parole dont l'analyse sera essentielle dans l'optique de cette recherche. En effet, les rapprochements métaphoriques et l'emploi plus artistique (et moins politique) de thèmes récurrents dans l'œuvre essayistique de Perrault (parole, identité, mémoire, origine) sont le résultat d'une plume plus sensible et d'un style moins rhétorique que dans ses essais. Étudier sa poésie permettra ainsi l'analyse d'une parole plus personnelle. Dans un autre ordre d'idées, l'esprit de combat de ce recueil fait de cet ouvrage un choix qui va de pair avec le recueil d'essais engagés que j'ai choisi.

Pour connaître davantage les idées de Perrault, j'ai choisi *De la parole aux actes*, un recueil de douze essais parus entre 1966 et 1979 dont plusieurs ont été retravaillés pour leur réédition. Ces textes font preuve d'un usage diversifié de la parole. J'y étudierai entre autres la mise en page, le tressage de paroles, les différentes voix, le passage de l'oralité à l'écriture, les positions de Perrault sur la Littérature et enfin le rapport entre l'écriture et la parole. Cette analyse permettra aussi de réfléchir sur le rôle de l'auteur chez Perrault et sur la place du « Je » dans son œuvre. Ces textes contiennent plusieurs réflexions sur la parole (au sens large) et sur son utilisation, souvent associées à la question identitaire et à la quête des origines, assorties d'une réflexion sur la situation politique du Québec, jugée décevante, et sur son avenir incertain. Comme le souligne Andrée Mercier dans *Voix et Images*, *De la parole aux actes* est un livre « d'espoir, de foi et d'exigences⁵⁸ », un vibrant plaidoyer pour la parole qui communique l'état insoutenable dans lequel se trouve Perrault de ne voir personne *passer aux actes*.

Perrault insiste tellement sur le pouvoir de la parole qu'il convient de l'étudier aussi en dehors de sa relation directe à l'écriture. Pour ce faire, j'utiliserai les travaux de J. L. Austin, qui tente de découvrir ce qui peut être accompli en parlant, ou comment la parole permet de *passer aux actes*. En m'appuyant sur *Quand dire c'est faire*, je pourrai donc mettre à profit la théorie des *actes de langage* afin d'analyser la « valeur de perlocution » de la parole de Perrault. Dans cette perspective, je travaillerai surtout autour du concept d'*énonciation performative* — soit un type d'énonciation visant à *faire* quelque chose. Il est important de traiter de la valeur performative des écrits de Perrault parce que ce dernier voulait vraiment pousser son lectorat à se mobiliser. Or, une écriture engagée n'est pas nécessairement non littéraire.

⁵⁸ Andrée Mercier, « De l'anthropologue au poète : la parole que l'on donne et celle que l'on prend », *Voix et Images*, vol. 12, n° 1, 1986, p. 113.

Pierre Perrault théorisait beaucoup, autant dans ses essais que dans ses nombreuses entrevues. Cette théorie est très utile pour découvrir ses techniques, ses expériences et ses opinions. Cependant, ces deux sources se complètent bien, car les entrevues permettent à Perrault de prendre directement la parole. C'est que, bien que tout ce qu'il ait écrit puisse sembler motivé par la volonté de communiquer ses idées et opinions, Pierre Perrault a travaillé au moins autant la forme que le fond de ses œuvres. Son tressage⁵⁹ des discours, par exemple, est le fruit d'un travail qui ne poursuit pas qu'un objectif de persuasion. Ainsi, lorsqu'il affirme ne pas faire de littérature, il ne faut pas tomber dans le piège et le croire sur parole : le moins qu'on puisse dire, c'est que Perrault était littéraire jusqu'au bout des ongles. Il défendait une esthétique non conventionnelle, tout à fait personnelle. Il refusait tout esprit de mode. Il ne se rangeait pas du côté de ceux qui veulent choquer, ni du côté de ceux qui veulent plaire à tout prix. Cependant, Perrault voulait quand même séduire son public dans le but de le convaincre et de transmettre ses idées. Par ailleurs, s'il disait ne pas aimer la Littérature et les « écritures », il ne fait aucun doute qu'il aimait écrire. Voilà qui explique tout l'inconfort de Perrault, « coincé entre l'arbre et l'écriture⁶⁰ », il était à la fois attiré par son pouvoir de légitimation et choqué de voir ce qu'on en avait fait.

⁵⁹ Stéphane-Albert Boulais, *GB*, p. 151.

⁶⁰ Pierre Perrault, « Trois navires », *DPA*, p. 64.

CHAPITRE 1

La parole, rapprochements, glissements et oppositions

Tous les critiques de Perrault parlent de son « cinéma de la parole » ou de son « écriture de la parole ». En fait, la parole est présente à toutes les étapes de ses créations, du tournage au montage (cinématographique comme littéraire, du reste), dans le propos comme dans la forme. Pourtant, les critiques en parlent et l'utilisent habituellement sans s'y arrêter, comme si, après tout le temps que Perrault a passé à la décrire et à la commenter, elle ne prenait pas des sens particuliers qui mériteraient qu'on s'y arrête. Je ne suis pas de cet avis. Le champ lexical que Perrault bâtit autour de la parole ainsi que ce à quoi il l'oppose ou la rapproche montrent en effet qu'il s'agit d'une notion complexe. Pour cette raison, j'analyserai d'abord l'utilisation très personnelle que fait Perrault de la « parole » à travers un certain nombre d'associations et de dissociations. Dans ce chapitre, je vais les étudier, les définir et aussi établir leurs liens avec le concept d'écriture, auquel est lié, comme nous le verrons, celui de parole. Par ailleurs, avant de montrer, dans le troisième chapitre, en quoi les idées de Perrault sur la parole et l'écriture conditionnent leur utilisation dans la construction de ses textes, il est primordial de les identifier et d'expliquer ces idées de façon plus large. Il s'agira donc, dans le présent chapitre, de rendre compte des différents glissements sémantiques qu'effectue Perrault par le biais de son œuvre poétique et essayistique. Par exemple, nous verrons à la fin de ce chapitre que la mémoire et l'identité sont des thèmes très liés à ceux de l'écriture et de la parole. Pour en arriver là, il faudra d'abord analyser le champ lexical de la parole dans son œuvre.

1. Petit glossaire perraldien

Pour bien comprendre ce que signifie la parole dans l'œuvre de Pierre Perrault, il ne suffit pas de proposer une définition. Cette notion est beaucoup trop complexe et fait appel à trop d'éléments pour se laisser expliquer et résumer en quelques phrases. Pour bien saisir ce qu'elle implique, je vais expliciter ce à quoi Perrault l'oppose à l'intérieur même de son discours (en l'occurrence l'écriture, la littérature et le silence). Je vais aussi démontrer comment et pourquoi il la rattache à certains genres privilégiés (épopée, récit, poésie).

1.1 « Écriture » et « Littérature » : les instruments du mépris

*On parle dans sa propre langue,
on écrit en langue étrangère⁶¹*

Pierre Perrault compte parmi les nombreux intellectuels qui se sont intéressés aux différences entre la parole et l'écriture. Cependant, il s'est distingué par la profondeur de sa réflexion et par la fréquence à laquelle elle ressurgit dans son œuvre. Ce qui le choque le plus, c'est que, dans les mains des puissants, le pouvoir que possède l'écriture devient une menace. En fait, Perrault semble presque avoir fait de l'écriture une personnification de l'ennemi. Ses textes montrent presque toujours des traces de sa révolte contre elle et de sa volonté de la renverser. Pour la combattre, il explique et démystifie cet instrument complexe afin de permettre au peuple de mieux se défendre.

Le plus grand reproche que Perrault adresse à l'écriture est d'être « au service du conquérant⁶² ». Par conséquent, son pouvoir de légitimation fait d'elle un couteau à deux tranchants. D'une part, en écrivant quelque chose, on lui donne une certaine valeur ainsi que la possibilité d'exister dans les consciences, d'être réfléchi et de se répandre. D'autre part, ce qui a été laissé à l'écart tombe dans l'oubli ou dans la trivialité. Au service du conquérant, l'écriture devient donc un instrument très puissant qui menace les minorités. En effet, celui qui a le pouvoir peut, grâce à l'écriture, s'octroyer la légitimité de ce pouvoir et imposer sa vision du monde aux plus pauvres. Ainsi, l'écriture est utilisée pour rédiger les lois qui garantissent la force à ceux qui sont au pouvoir. De plus, en ne promouvant que l'idéal des riches, l'écriture tient les hommes ordinaires « à l'écart d'eux-mêmes et de l'écriture. [Elle fait d'eux des êtres] destinés à la domestication, méprisés par les seigneurs et maîtres afin qu'ils se méprisent eux-mêmes et entre eux pour laisser libre cours à l'opulence des autres⁶³. » Ainsi, beaucoup d'hommes ont fini par se croire « indignes⁶⁴ » de l'écriture puisqu'elle ne parle pas de leur réalité et n'est jamais de leur côté. Pour ces raisons, Perrault rapproche souvent les termes « brut » et « sans écriture⁶⁵ » en parlant des hommes ordinaires. Ici, cependant, ces mots ont une connotation positive. Les écritures (Perrault utilise souvent le pluriel, marquant ainsi un rapport à la Bible, symbole parfait de l'impérialisme de l'écrit sur les hommes), que Perrault compare à « des mouches avides et

⁶¹ Jean-Paul Sartre, cité par Pierre Perrault dans « Les trois navires », *DPA*, p. 61.

⁶² Pierre Perrault, « Les trois navires », *DPA*, p. 10.

⁶³ *Ibid.*, p. 28.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 10.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 11.

bruyantes⁶⁶ », sont aux antipodes de la parole, « cette immense part de l'homme repoussée par les littératures⁶⁷ ». Nous reviendrons un peu plus loin sur cette frontière entre animé et inanimé, humain et inhumain.

L'écriture a aussi le pouvoir de permettre à la mémoire d'être reconnue officiellement. Selon le principe énoncé tout à l'heure, toute mémoire non cautionnée par elle est clandestine et *muette*⁶⁸, même si une tradition orale la conserve depuis des générations. C'est comme si tout ce qui avait lieu à l'extérieur, comme si tout ce qui n'était pas consigné par les écritures des puissants, n'existait pas. Les plus faibles ont vécu leurs difficultés à l'écart, sans que l'écriture daigne s'en occuper ; ils sont complètement isolés, presque oubliés. Perrault travaillera à les faire accéder à la mémoire par son cinéma, mais aussi grâce à ses écrits, paradoxalement.

Il combattra aussi l'écriture puisque, non seulement elle néglige les hommes et leur mémoire, mais sa réussite le plus « considérable⁶⁹ », la littérature, les méprise également. En effet, la littérature, « ce monarque un peu trop absolu de l'intelligence⁷⁰ », dévalue tout ce qui n'est pas comme elle. Comme on peut le voir, Perrault aime bien montrer cette arrogance en utilisant un vocabulaire qui met en valeur le caractère hautain de ceux qui méprisent le réel. La littérature représente les modèles, ceux vers lesquels on se tourne et ceux que l'on imite sans trop réfléchir.

Jack Goody, un éminent anthropologue qui s'est penché sur les rapports entre l'écriture et l'oralité, fait remarquer que pour les sociétés orales (comme l'est encore largement la société québécoise dans les années 1950 et 1960), « la notion de similitude ou d'identité est quelque chose de subjectif⁷¹ » puisqu'elles étaient caractérisées par une création continue étant donné qu'elles ne pouvaient fixer leurs textes, contrairement aux sociétés possédant l'écriture. En réduisant les apports créatifs personnels des responsables de la transmission de la culture (conteur, griot, etc.), l'écrit a permis de sortir de l'évolution cyclique de la connaissance pour amorcer un développement cumulatif. Cette nouvelle tradition a amené les écoles à encourager des procédés artificiels, non oraux, et hors contexte comme la répétition, la copie, le mot à mot. Par ailleurs, des travaux en

⁶⁶ *Id.*, « Trou d'homme », *DPA*, p. 339.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 10.

⁶⁸ Pierre Perrault, « Froidureté », *GV*, p. 100.

⁶⁹ Pierre Perrault, « Discours sur la parole », *DPA*, p. 10.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 13.

⁷¹ Jack Goody, *EOE*, p. 99.

anthropologie⁷² ont démontré que la langue écrite doit être plus conservatrice afin de permettre l'accumulation de connaissances et leur rayonnement, puisque le contraire entraîne la formation de dialectes. Goody affirme d'ailleurs qu'« [i]l est d'une importance cruciale [...] de reconnaître que les registres écrit et oral dans une société donnée peuvent aller plus loin et faire appel à des langues tout à fait différentes⁷³. » C'est particulièrement le cas au Québec, à l'époque où Perrault écrit. Ce dernier opte pour la langue orale, une langue vivante, libérée des règles, influencée par le quotidien. Il veut que ses écrits représentent sa culture. Il préfère donc une langue plus proche du dialecte que la langue universelle de la littérature.

Comme le souligne Perrault, le pouvoir de l'écrit est immense puisqu'il est soutenu par cet autre instrument capital de légitimation : l'école. Elle crée les règles et promeut les dictionnaires, ces polices de la correction du langage que les moins éduqués ne peuvent respecter. Elle jouit tout de même d'un certain prestige à leurs yeux et donc, en plus de leur vendre ses idées, elle leur vend aussi une certaine forme de désespoir envers eux-mêmes. Perrault affirme que, de plus en plus nombreux, ceux *qui ont appris à vivre en lisant* appartiennent à la littérature, laquelle n'a pourtant aucune racine dans le monde réel. Comme il le précise dans le « Discours sur la parole », essai capital dans lequel il explique sa démarche artistique centrée sur la parole, la littérature ne s'inspire que d'elle-même :

Or l'écriture, je l'ignorais encore, se nourrit d'écriture et n'a que faire de tant de villages consacrés à la parole vive. Un jour, je lui en ferai le reproche quand je me rendrai compte que tant de romans ont contourné les villages pour se situer carrément dans le roman, c'est-à-dire nulle part. Mais le contraire est-il possible quand on apprend à vivre en lisant ? Arrive-t-il qu'il faille récuser l'héritage trop lourd⁷⁴?

La métaphore de la nourriture insiste sur le sens dramatique de la situation. En se situant hors des villages, l'écriture a, selon Perrault, contourné la réalité, l'essentiel. Elle devient donc un aliment de fantaisie, sans valeur nutritive, mais très attirant. En effet, elle ne néglige pas les artifices pour recruter des adeptes et convaincre les sceptiques.

Pour Perrault, les écritures sont un outil publicitaire et parfois même un bien de consommation, une marchandise comme les autres. Bref, elles ne sont qu'un instrument utilisé par des calculateurs, des hommes sans âme ni mémoire. Perrault va même jusqu'à traiter les romanciers de « notaires de l'âme⁷⁵ ». L'écriture, à ses yeux, est une matière

⁷² Ces travaux sont cités dans Jack Goody, *EOE*, p. 285.

⁷³ Jack Goody, *EOE*, p. 286.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 17.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 28.

morte et fausse qui « emprunte une âme au langage⁷⁶ ». Elle détourne de la parole qui, à l'opposé, est naturelle et saine.

L'éducation littéraire classique de Perrault l'a détourné de « [l]a langue de [sa] mère [qui] a des mots pour tout⁷⁷ » et par conséquent de sa réalité, qu'il ne sait donc plus nommer. Les écritures *détournent* de l'identité individuelle et « des mots en laine du pays⁷⁸ », comme le souligne Gérald Godin. « J'habitais la banalité. Et les écritures me détournaient d'un fleuve et de ses évidences. Voilà pourquoi j'ai été bouleversé par leur appartenance. J'appartenais à la littérature. Ils appartenaient à une île⁷⁹ », écrit Perrault en parlant de son premier séjour à l'Île aux Coudres, endroit initiatique qui lui a, comme on le sait, inspiré de nombreuses œuvres. L'emploi du mot « habiter » revient souvent dans ses écrits. Choisir la littérature, c'est en quelque sorte se délocaliser et se perdre. Comme le souligne Daniel Laforest dans sa thèse « Au pays de Caïn. La construction du discours-territoire comme politique de l'habitabilité commune dans l'œuvre écrite de Pierre Perrault⁸⁰ », Perrault préférera nier le pouvoir d'attraction du centre pour se retrouver dans la périphérie.

Paradoxalement, l'écriture est perçue par la population comme un instrument noble et respectable alors que la « langue de bûcheron [...] [b]lasphématoire et rugueuse et verte et vivace : infiniment capable de poésie [,] langue joualeresque, éminemment verbale, [est] indigne de l'écriture. Clandestine⁸¹. » Les écritures imposent, comme des lois, leurs modèles artificiels, notamment par le biais de la littérature. Cette dernière impose une identité empreinte d'exotisme et d'une frauduleuse perfection. Perrault insiste ironiquement sur les vertus *extraordinaires* de l'écriture en la rapprochant de « l'exceptionnel [, du] grandiose [et du] précieux⁸² ». Ces rapprochements détonnent fortement avec l'idéal plus naturel du poète qui préfère l'ordinaire, l'autochtone, le collectif. Les écritures incarnent un ailleurs qui peut sembler confortable parce qu'il permet de se dépouiller de son individualité et de sa conscience. En effet, elles gardent au « chaud de toutes les certitudes

⁷⁶ *Ibid.*, p. 66.

⁷⁷ Gérald Godin, « Ses mots », *Les botterlots*, Montréal, L'Hexagone, 1993, p. 44.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ Pierre Perrault, *Nous autres icitte à l'île*, Montréal, l'Hexagone, 1999, p. 36. Désormais désigné par le signe *NII*.

⁸⁰ C'est le sujet de sa thèse. Daniel Laforest, « Au pays de Caïn. La construction du discours-territoire comme politique de l'habitabilité commune dans l'œuvre écrite de Pierre Perrault », thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2006, 341 p.

⁸¹ Pierre Perrault, « Le royaume des pères à l'encontre des fils », *DPA*, p. 351.

⁸² *Id.*, « Discours sur la parole », *DPA*, p. 14.

et à l'abri des absolus⁸³ ». Ainsi, celui *a appris à vivre en lisant* s'aliène et finit par devenir aussi méprisant que les écritures elles-mêmes.

Selon Perrault, habiter la fiction est très inconfortable et « les livres finissent par être inhabitables⁸⁴ ». Il faut se libérer de toutes les conventions en délaissant les livres pour se replonger dans la réalité. Perrault croit qu'il faut s'en servir comme d'un instrument qui doit s'ajuster au réel plutôt que d'essayer d'adapter le réel à lui. Comme nous le verrons en détail au chapitre 3, c'est en faisant plier l'écriture devant la parole vernaculaire qu'il y parviendra. Il se libère ainsi de l'éventualité de répéter ce qui a déjà été écrit : « Je sors, [explique Perrault,] [...] des sentiers battus de la littérature [...]. J'ai aboli les dictionnaires. Je me suis mis en quête des mots à la source, pour qu'un bonheur m'arrive de l'accouplement du langage et d'un fleuve de mainmorte.⁸⁵ » Perrault *accouple* donc des objets naturels et identitaires. Dans son esprit, l'écriture qui en découle ne peut être que vivante. Elle vient au monde avec un lignage, une appartenance et une mémoire qui la distinguent irrémédiablement des écritures conventionnelles en amorçant un retour aux sources :

[F]aire marche arrière, reprendre l'homme où l'écriture l'a abandonné pour s'ingénier à la théologie, n'est-ce pas un geste désespéré ? Pourtant je n'arrivais pas autrement à attribuer un rôle à l'écriture. Retourner à une certaine barbarie, à une innocence, ou alors me noyer dans l'océan de papier journal qui m'inocule désespérément une image pour qu'un jour j'en arrive à ressembler à toulmonde [*sic*] et à personne⁸⁶.

On voit ici que Perrault a un projet. Il a aussi des normes et des balises. Par exemple, il croit que l'écriture doit être « plantée dans le sol⁸⁷ » et avoir des racines locales et historiques. Elle doit être inspirée par le paysage et, ainsi, le « légitimer⁸⁸ ». L'écriture lui sert aussi à nommer « la liberté du plus faible⁸⁹ » et donc, par extension, à la faire exister. Bref, en choisissant d'écrire, Perrault accomplit une révolution artistique et politique. Pour cette raison, il a choisi un type d'écriture visant à pousser son lectorat à passer aux actes.

Comme le fait remarquer Perrault, toute écriture est précédée par le langage. Goody va dans le même sens lorsqu'il affirme que « toutes les formes “écrites” sont en un certain

⁸³ *Ibid.*, p. 35.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 14.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 39.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 13.

⁸⁷ « Moi, c'est à travers le cinéma que j'ai fait cet inventaire. On a mené une série de combats et on s'est dit en même temps que la littérature, ce n'est pas un objet qui doit pousser dans les pots, comme ça ! Tu ne peux pas faire un jardin, tu ne peux pas vivre, te nourrir de ce que tu vas cultiver dans des pots à la fenêtre de ton salon ! Il faut que ça pousse en pleine terre ! » (Pierre Perrault en entrevue avec Jean Royer dans *EJP*, p. 79)

⁸⁸ Pierre Perrault, « Lettre du Québec », *DPA*, p. 243.

⁸⁹ *Id.*, « L'apprentissage de la haine », *DPA*, p. 207.

sens composées oralement, si nous incluons l'usage de la voix silencieuse de l'oreille interne⁹⁰. » Selon lui, l'homme ne peut d'ailleurs pas se contenter de l'écrit et, très tôt dans l'histoire, il était

fréquemment tenu pour essentiel par ceux qui savaient écrire que non seulement ils lisent à voix haute mais même intériorisent le texte puis le récitent par cœur. C'est seulement ainsi que la compréhension totale était possible, car la compréhension impliquait la communication publique, déclarée, souvent sans recours au Livre⁹¹.

Dans le même ordre d'idées, Perrault croit que la littérature n'est pas une version perfectionnée de la parole. On peut perfectionner autant l'une que l'autre. Pour en témoigner, il fait référence aux gens de l'Île aux Coudres qui sont de véritables maîtres de cet art. L'écriture et la parole n'ont pas les mêmes moyens de diffusion cependant, ce qui pourrait créer l'illusion que l'écriture est plus avancée.

Elles ne sont donc pas interchangeables. L'écriture a, en particulier, des limitations très importantes. Perrault s'y frotte souvent en essayant de rendre justice aux hommes de « parole vive⁹² », car l'écriture ne peut pas véritablement rendre compte de ce que la parole transmet. Après tout, la transcription correspond à un discours sans la vie qui l'anime. Goody insiste d'ailleurs sur le fait que la langue écrite est généralement coupée de son contexte. Dépourvue du face-à-face et de la dimension dialogique du discours, elle est condamnée à être plus abstraite, à demeurer rigide autant dans son contenu que dans sa forme. Comme nous le verrons au prochain chapitre, Perrault tente précisément de tirer le meilleur parti de l'écriture et de ses lacunes ; il ajoute des explications, des didascalies, mais n'arrive tout au plus qu'à créer lui-même l'illusion d'une parole. L'écriture reste donc désespérément unidimensionnelle et c'est pourquoi Perrault tirera profit de nouveaux instruments beaucoup mieux adaptés au discours oral, comme le cinéma.

On pense souvent « qu'un peuple sans écriture [est] un peuple silencieux⁹³ », qu'il n'a rien à dire. Selon Perrault, c'est tout le contraire. Il n'a seulement aucun moyen de se faire entendre. C'est ainsi qu'une forme d'héritage se perd. Les peuples sans écriture sont enfermés dans un cercle vicieux. Avant qu'il ne soit trop tard, Perrault se lance dans l'écriture afin de fournir une alternative sur le plan littéraire. Ce n'est pas sans malaise qu'il utilise ce médium dont il parle si souvent en mal. Ce paradoxe l'amène à toujours avoir à se justifier et à rappeler qu'il ne fait pas de littérature, se réclamant plutôt de la parole. Sachant

⁹⁰ Jack Goody, *EOE*, p. 93.

⁹¹ *Ibid.*, p. 13.

⁹² Stéphane Boulais, *GB*, p. 151.

⁹³ Pierre Perrault, « Les trois navires », *DPA*, p. 97.

ce qu'il veut éviter, je voudrais étudier comment il s'y prend et déterminer s'il arrive à ses fins.

1.2 Discours : le grand récit

En premier lieu, Perrault fait sans cesse référence au « discours » dans ses textes. Il utilise ce mot selon plusieurs acceptions qu'il relie, par son choix lexical, à l'oralité. D'abord et avant tout, il emploie ce mot pour faire référence aux propos tenus à l'oral par certaines personnes ou communautés. Par exemple, en parlant de Grand Louis, personnage central de son œuvre cinématographique, il écrit : « [s]a maison est éloignée du chemin comme son discours. Il sait garder ses distances. On va jusqu'à lui⁹⁴. » On voit dans cette citation que le discours possède une architecture individuelle comparable à celle d'une maison et qu'il est donc relativement complexe. À un autre moment, lorsqu'il parle des Acadiens, Perrault dit : « [ne] cherchez l'Acadie nulle part ailleurs. Elle est toute entière dans le discours que les Acadiens tiennent sur eux-mêmes, parfois sans trop y croire⁹⁵. » Dans cette citation, le « discours » représente ce que les Acadiens disent d'eux-mêmes, ce qui le rapproche encore de l'identitaire. Cette caractéristique est également frappante lorsqu'il parle des capitaines de l'Île aux Coudres dont le discours est « chargé de mer, [et goût] le varech⁹⁶ ». Cette attribution de caractéristiques naturelles, tout à fait étrangères aux qualités habituelles du discours, marque son appartenance au territoire « habité » par les discoureurs. Ainsi, le discours prend la couleur locale parce qu'on habite son territoire comme on « habite⁹⁷ » son discours. Après tout, comme la terre, celui-ci a été conquis par la communauté qu'il représente. Perrault utilise d'ailleurs l'expression « défricher le discours⁹⁸ » comparant ainsi le fait de discourir au travail de défrichage des colons d'Abitibi. On peut lire, dans cette comparaison, l'idée d'un labeur en vue d'une possession qui permettrait de sortir de la survivance ; il s'agit là de l'un des plus profonds désirs de Perrault.

⁹⁴ *Id.*, « Discours sur la parole », *DPA*, p. 24.

⁹⁵ *Id.*, « Lettre du Québec », *DPA*, p. 214.

⁹⁶ *Id.*, « Discours sur la parole », *DPA*, p. 30.

⁹⁷ « Il n'habite plus que les vestiges du langage, le discours écreanché du vendredi soir quand on lui rend sa liberté dont il ne sait quoi faire. » (Pierre Perrault, *LM*, p. 42.)

« Et surtout, nous avons depuis toujours l'âme muette. Car nous habitons depuis toujours le discours des autres. Le discours officiel des prêtres et des princes. Royer, est clandestine. » (Pierre Perrault, « L'apprentissage de la haine », *DPA*, p. 184).

⁹⁸ Pierre Perrault, « Miron », *DPA*, p. 371.

Par contre, à l'image de la situation des défricheurs de l'Abitibi qui ont perdu leurs territoires pour s'engager dans les mines et les papetières, la modernité a entraîné une perte de possession du langage. Avec l'arrivée de la « boîte à lunch » et du travail en usine, les hommes sont devenus « locataires du langage⁹⁹ ». Perrault déplore que cette nouvelle fragilité de l'homme se répercute sur son discours. C'est d'ailleurs là une source de souffrance incontestable : « [q]uand un peuple s'est résigné à ne plus faire son pain ni à brasser lui-même sa bière, à quoi peut lui servir de préserver le discours. Sinon à souffrir¹⁰⁰. » Ainsi, plutôt que de vivre dans la soumission, il vaudrait mieux s'associer aux dominants, endosser leur discours et ainsi s'acculturer en laissant derrière ses origines. Sans souveraineté individuelle, c'est-à-dire sans pouvoir décisionnel sur sa vie, Perrault constate que l'homme n'est plus que l'ombre de lui-même et ne possède plus que l'ombre de son langage. En fait, dans son analyse du discours populaire, il découvre des symptômes profonds, un peu comme pourrait le faire un psychanalyste. Par exemple, il voit dans le blasphème qui ponctue le langage de tant de Québécois des signes de leur colère :

Ils ne parlent pas comme des chanoines. La langue est toujours le reflet de la vie. Et nous sommes imprégnés de cette rudesse. J'ai toujours été étonné d'entendre sacrer mes confrères avocats ou cinéastes. Mais en vérité nous sommes tous fils de bûcheron. [J]'aime entendre ce chant de colère qui imprègne leur discours¹⁰¹.

On voit dans cet extrait combien Perrault ne se contente pas de s'intéresser à *ce que les gens disent*, mais aussi à *la façon* dont ils le disent et qu'à partir de là, il réfléchit sur son origine. En fait, sur le plan collectif, le contenu du discours représente véritablement, pour Perrault, un récit englobant, populaire, complexe puisqu'issu d'un amalgame de petits récits.

En plus du discours du peuple québécois, il y a le discours officiel, celui des autorités, du *politiquement correct*, que Perrault appelle aussi souvent « le grand discours¹⁰² ». Il tente de l'éviter le plus possible : « [il voudrait] échapper au discours. Comme si l'écriture ne convenait pas à cette sorte d'homme [celle qu'il met en scène]¹⁰³. » Le rapprochement discours/écriture démontre que les critiques de Perrault qui se sont arrêtés au simple concept d'oralité ont, selon moi, fait fausse route. En fait, lorsqu'il est officiel, le discours s'apparente à l'écrit et, à son image, il s'impose. Ainsi, comme il

⁹⁹ *Ibid.*, p. 387.

¹⁰⁰ *Id.*, « Lettre du Québec », *DPA*, p. 214.

¹⁰¹ Pierre Perrault en entrevue avec Paul Warren, *CDP*, p. 118-119.

¹⁰² Pierre Perrault, « Cornouailles », *GV*, p. 168.

¹⁰³ *Id.*, « Trou d'homme », *DPA*, p. 332.

l'explique dans « L'apprentissage de la haine », les Québécois ont « depuis toujours l'âme muette. Car [ils] habit[ent] depuis toujours le discours des autres. Le discours officiel des prêtres et des princes. [Leur] parole, la vraie, est clandestine¹⁰⁴. » Cette clandestinité, pourtant associée à la vérité, à l'identitaire, tranche avec le discours officiel qui accueille les gens dans son système préétabli, à l'abri des remises en question. La grande majorité du public est passive et soumise au grand discours et est donc très difficile à convaincre, comme le fait douloureusement remarquer Perrault dans « L'apprentissage de la haine », où il transcrit et annote une conférence qu'il a donnée à l'Université du Québec à Rimouski en 1974, pendant laquelle il a été confronté à ce type de public :

Les mots lui [le poète] reviennent intacts ou coupants, cinglants, épineux, déformés. Ses propres paroles deviennent des blessures. Il souffre de son discours, il doute, il désespère à son tour. Il se trouve encombré, écrasé, abasourdi de tout ce discours qui ne trouve pas preneur, cueilleur, amitié. Il rêve de se taire enfin et pour toujours. D'abandonner le monstre à la monstruosité.¹⁰⁵

Il est donc bien difficile pour le porteur d'un discours différent de trouver des gens qui sont prêts à l'écouter. Le discours se veut quelque chose de rassembleur, qui cherche souvent à convaincre. Perrault veut que les choses bougent et, par son discours, il veut « prépare[r] les hommes à prendre fait et cause.¹⁰⁶ »

Bref, le mot « discours » est associé tantôt à la parole et tantôt à l'écriture. Le discours officiel, associé à l'écrit, fonctionne un peu comme un système auquel on doit adhérer puisqu'il impose sa façon de voir beaucoup plus qu'il ne s'adapte à celle de ses destinataires. La grande différence qui sépare ces deux types de discours provient du fait que l'un est tiré directement des *habitus*¹⁰⁷ du peuple alors que l'autre provient de la doxa dominante. Marc Angenot fait d'ailleurs remarquer qu'il y aura toujours une discordance entre

le monde censé connu par les pratiques et les « mentalités » qui s'y rattachent, d'une part, et la manière dont il est connu dans les discours et les doctrines diffusés dans un groupe donné, cette discordance est toujours signalée par les historiens des classes populaires ou ceux des mouvements ouvriers [...] Pour le militant c'est justement là, dans les *habitus*, les

¹⁰⁴ *Id.*, « L'apprentissage de la haine », *DPA*, p. 184.

¹⁰⁵ Pierre Perrault, « L'apprentissage de la haine », *DPA*, p. 140.

¹⁰⁶ Pierre Perrault en entrevue avec Léo Bonneville, *EPP*, p. 23.

¹⁰⁷ « *Habitus* : système de dispositions durables, transposables, intégrant toutes les expériences passées, fonctionnant à chaque moment comme une *matrice de perceptions, d'appréciation et d'action* [...] qui laisse prendre pour une “ nature ” ou pour un “ don ” ce qui n'est que la maîtrise, inconsciente (non objectivée) d'un code et de l'inscription d'une sémantique identifiante. » Cette définition d'*habitus* est celle de Marc Angenot, qui s'inspire d'un article de Pierre Bourdieu : « Le discours social : problématique d'ensemble », *Le discours social et ses usages*, (1984), p. 23. Désormais désigné par le signe de *DSU*.

pratiques, les contraintes (et les souffrances) du vécu que la critique immanente de la doxa dominante et des idéologies trouve sa sources et ses arguments¹⁰⁸.

En réponse à cette discordance, Perrault propose son propre discours, subversif, dont le but est d'encourager à passer à l'acte. Il cherche un public qui pourra y être sensible. Cette forme de discours est un proche cousin de l'oralité, mais elle passe par l'écrit afin de rejoindre le plus grand public possible. L'écriture est pour Perrault un outil pour donner forme à ce qu'il veut « dire ».

1.2.1 « Entendre » et « écouter » : l'inspiration du poète

Voir profondément, n'est-ce pas entendre¹⁰⁹?

Perrault dit sans cesse qu'il ne fait pas de littérature et répète si fréquemment qu'il « dit » et qu'il « donne la parole » qu'il n'est pas surprenant que leurs corollaires, les verbes « entendre » et « écouter », aient une grande place dans ses textes.

D'abord, Perrault se dit souvent « à l'écoute¹¹⁰ ». En fait, c'est là le point de départ de son processus artistique. Perrault va d'ailleurs jusqu'à dire que, pour lui, « [l]e désir d'entendre précède celui de parler¹¹¹ », qu'il a « moins envie d'écrire que d'entendre¹¹² ». Pour cette raison, il dit chercher à inspirer ses personnages de la même manière qu'un poète s'inspire d'eux pour récolter un récit précieux. « Abasourdi. Ébloui de paroles. Entraîné dans la légende¹¹³ », il étudie même les sonorités, les accents, etc. Il faut le dire, Perrault a une façon très particulière d'écouter et croit même avoir « peut-être inauguré une façon d'écouter qui se préoccupe autant du récit lui-même que du langage qui le véhicule¹¹⁴ ». Le fait d'écouter est donc une discipline multidimensionnelle qui demande d'être attentif à tout ce qui est donné d'entendre et à la formulation de ces paroles. En effet, en raison de sa vision expressiviste de la langue, Perrault analyse chaque détail. Cette vision du langage combinée à sa quête identitaire constante le pousse à chercher des indices de son identité dans le discours. Comme nous l'avons vu plus tôt, son écoute lui permet de construire son appartenance à la collectivité.

¹⁰⁸ *Ibid.*, *DSU*, p. 23.

¹⁰⁹ Pierre Perrault, « Discours sur la parole », *DPA*, p. 36.

¹¹⁰ *Id.*, *NII*, p. 33.

¹¹¹ *Id.*, « Discours sur la parole », *DPA*, p. 37.

¹¹² *Id.*, *LM*, p. 39.

¹¹³ *Id.*, « Discours sur la parole », *DPA*, p. 32.

¹¹⁴ Pierre Perrault en entrevue avec Paul Warren dans *CDP*, p. 33.

Le choix des verbes « entendre » et « écouter » est également significatif parce que c'est une autre manière de se rattacher — symboliquement — à l'oralité. De plus, ce choix va dans le sens de ce que Perrault associe à la parole soit, d'une part, une ouverture sur les autres et, d'autre part, un outil de compréhension. Sachant cela, on comprend mieux le poème de *Gélivures* où Perrault s'adresse directement à un juge. Il lui demande à sept reprises de l'écouter :

écoute écoute bien juge juge et partie **écoute** ce que j'ai à dire de ce litige de malveillance et de ce lourd contentieux **écoute** te dis-je et garde tes objections pour une autre affaire entre gens de querelle j'ai à te parler j'ai à te nommer une neige [...]
écoute il s'agit d'une âme en rêve d'une âme en bute avec le songe lui-même et ses espaces **écoute** et fait taire ces avocats qui jappent et déjouent mon propos hautain [...]
écoute j'ai à te divulguer une neige [...]
un jour **écoute-moi bien** juge et partie un jour je te parlerai du vent qui s'empare de la neige licencieuse et majoritaire et l'élève jusqu'à l'épouvante et jusqu'à la dépouille¹¹⁵

La répétition de l'impératif « écoute » en début de vers, surtout du fait qu'elle est associée au verbe « parler », indique clairement que Perrault veut se ranger du côté de la parole. De plus, par cette insistance, il élimine la possibilité pour son lectorat de croire qu'il utilise les verbes dans leur acception première. Dans le monde de Perrault, il est possible parler en écrivant et d'écouter en lisant. L'oralité est négligeable et on peut croire que c'est dans la forme et le message que l'on trouve les plus grandes différences entre parole et littérature.

1.2.2 « Silence » ou l'absence éloquente

Dans une logique du combat pour sortir de la survivance où l'arme principale est la parole, on anticipe facilement tout le poids que le silence peut représenter. Contrairement à l'idée qu'on s'en fait habituellement, il a une force expressive étonnante. En effet, Perrault, qui adore jouer sur les paradoxes, le qualifie à de nombreuses reprises d'*éloquent* : « [a]s-tu perçu l'éloquence de son silence¹¹⁶ », « [i]ci, c'est le silence qui parle. Je m'attarde à l'éloquence de leur mutisme¹¹⁷ », « cette éloquence tacite des bœufs musqués¹¹⁸ », etc. Pour lui, le silence, c'est-à-dire l'absence de parole, ou l'impossibilité pour elle de parvenir

¹¹⁵ *Id.*, « Froidureté », *GV*, p. 121-126. En gras dans le texte original.

¹¹⁶ Pierre Perrault en entrevue avec Paul Warren, *CDP*, p. 130.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 234.

¹¹⁸ *Id.*, « Cornouailles », *GV*, p. 155.

aux oreilles de la société, « en dit long¹¹⁹ » à celui qui sait l'observer et l'analyser. Sur le plan physique, lorsqu'il le filme, le silence se lit sur les visages et Perrault aime bien l'analyser. Pour ce faire, l'écriture lui est indispensable parce que c'est le seul lieu où Perrault se permet vraiment de prendre une place dans l'énonciation :

Elle [la réalité] n'est pas aussi simple que dans la fiction. C'est pourquoi j'ai écrit plusieurs pages dans le livre de *La grande allure* pour décrire, décrypter son silence. [...]. Et par l'écriture j'essaie de partager mon sentiment. Je cherche à approfondir, à explorer, par tous les moyens, le grand inconnu de la réalité. [...] Je propose ma lecture pour donner un coup de main au spectateur discret. Pour l'acheminer au-delà de la première vue¹²⁰.

Autant Perrault organise la parole des autres pour lui donner un sens et s'en sert pour appuyer/illustrer son propos, autant leurs silences appellent ses propres commentaires.

Il n'y a pas que le silence des individus qui l'amène à écrire, il y a aussi celui des sociétés. C'est d'ailleurs contre ce silence en particulier que Perrault se bat. C'est que, bien souvent, il est la conséquence d'un bâillonnement. Ainsi, il parle, dans *Nous autres icitte à l'île*, un livre qu'il a écrit sur son expérience à l'Îles aux Coudres, d' « un silence populaire expulsé des dictionnaires¹²¹ ». On sent ici, encore une fois, les reproches de Perrault envers le mépris et la censure de l'écriture. Dans bien des cas, il n'y a pas absence de discoureur, mais bien « réduction au silence » par les *autorités*. Perrault rappelle que « [l]e silence de l'homme québécois correspond au fait qu'on a refusé de l'entendre et de l'écouter. Mais [qu']il a toujours parlé¹²². » Artiste engagé, Perrault devient ce qu'il appelle un « porteur de silence à remplir¹²³ ». Lorsqu'il débarquera à l'Île aux Coudres, il tentera ainsi de permettre à ses habitants de combler leur absence en tant que sujet et objet du discours public. Encore faut-il, cependant, que le public soit attentif aux « Saint-Denys Garneau, Claude Gauvreau, Sylvain Garneau, et d'autres moins connus et tout aussi tragiques qui n'ont pas voulu survivre à leur silence¹²⁴. » La conséquence du silence est en effet dramatique : n'ayant pas été entendus, n'ayant pas été écoutés, ceux qui n'ont pas su se faire entendre disparaissent littéralement.

Le silence est à la fois la cause et la conséquence d'un mépris qui renvoie à ce que Perrault reproche principalement à l'écriture, c'est-à-dire la façon qu'elle a de s'imposer et

¹¹⁹ *Id.*, « Lettre du Québec », *DPA*, p. 213 ; *id.*, « Trou d'homme », p. 331.

¹²⁰ Pierre Perrault en entrevue avec Paul Warren, *CDP*, p. 131.

¹²¹ Pierre Perrault, *NII*, p. 169.

¹²² Pierre Perrault cité par Jean Royer, « Pierre Perrault. L'accès au pays », *Écrivains contemporains. Entretiens I : 1976-1979*, Montréal, l'Hexagone, 1982, p. 44. Désormais désigné par le sigle *ACP*.

¹²³ Pierre Perrault, « Discours sur la parole », *DPA*, p. 16.

¹²⁴ *Id.*, « Trou d'homme », *DPA*, p. 327.

de coloniser les esprits, passant ainsi la singularité « sous silence ». Le silence est donc souvent la conséquence du processus d'oppression et d'aliénation de l'écriture. Dans *Gélivures*, le peuple amérindien, symbolisé par la neige, magnifie ainsi son colonisateur (symbolisé par le froid), ce qui cause sa perte. En effet, garder le silence correspond à accepter la situation, qui dès lors devient dangereuse :

non pas que l'hiver fut sans alliance parmi nous mais qu'avons-nous à attendre d'un silence
qui ronge le cœur des serrures s'empare des huches et de la science du pain sur la
planche impose sa loi de fer à l'âme courbe des couteaux en forme d'aile et
informés du canot¹²⁵

Cette énumération montre combien le silence laisse toute la place au colonisateur qui investit donc ainsi l'âme même de la neige. La gradation des verbes utilisés (« ronge », « s'empare », « impose ») insiste sur le fait que le silence représente une menace de plus en plus alarmante. En effet, le colonisateur prend de la vigueur et en vient même à exiger le silence que la neige avait d'abord choisi d'elle-même. Il semble d'ailleurs que le silence ait pris racine chez les opprimés, précisément « infesté[s] de silence à perte de vue¹²⁶ ». Dans ces deux extraits, le choix du vocabulaire (« ronge » et « infesté ») rapproche le silence du registre de la maladie. De fait, le silence affaiblit d'abord et terrasse ensuite.

La résignation et l'inaction sont presque toujours associées au silence. Perrault, recherchant une parole qui est acte, associe le silence à une bête acceptation :

en l'absence du domaine ils [les opprimés] traduisent la mélancolie des autres par leur propre
silence qui ne cherche même pas d'excuse et se retirent de la parole pour libérer le langage
et ils parlent pour ne pas parler ceux qui se racontent faute de mieux dans l'étonnement de
vivre encore éblouis de tolérance incapables de se vouloir encore
heureux de survivre à leur déroute et à la chasse-galerie¹²⁷

Le champ lexical de la faiblesse — « se retirent », « libérer », « faute de mieux », « l'étonnement », « éblouis de tolérance », « incapables », « déroute » — fait ressortir le reproche dans cet extrait. Perrault ne peut accepter la résignation. De plus, il est désespéré de voir que le « silence exténué qui nous a si mal gardés¹²⁸ » devient « majoritaire¹²⁹ ». Il compare alors les silencieux à des bœufs musqués, faisant ressortir à quel point la horde est timorée : « et le silence de laine mouillée de la horde majoritaire réserve sa connaissance¹³⁰ ».

¹²⁵ Pierre Perrault, « Froidureté », *GV*, p. 132.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 95.

¹²⁷ *Id.*, « Neigeries », *GV*, p. 25.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 18.

¹²⁹ *Id.*, « Cornouailles », *GV*, p. 139, 160, 174.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 174.

Ce sentiment explique sans doute pourquoi Perrault utilise aussi un vocabulaire associé à la lutte quand il fait référence au silence. Ici encore, il se place davantage du côté de l'action : « [Perrault a] vaincu un certain silence sur [son] identité. C'est [s]a petite victoire. Une victoire [qu'il n'a] pas réussi à partager. Pas vraiment¹³¹. » Cette victoire est souvent rapprochée de la prise de possession¹³². Armé de parole, puisque « [t]oute parole [est] source du discours et refus de mourir¹³³ », il se lance dans l'écriture. En rassembleur, Perrault dit vouloir « allumer le silence¹³⁴ » comme on mettrait le feu aux poudres. Perrault en appelle aux

poètes qui préfèrent la neige à l'écriture. [...] [D]es poètes de l'acharnation, des poètes qui négocient avec le sang étroit avec le parler dru et la courbe des toits, d'immenses alliances verbales et joualeresques [...] pour fonder notre légitimité dans une chouenne incomparable [...] car trop de silence finirait par tuer la maison [...]. Car, il n'est plus permis de se taire¹³⁵.

Pierre Perrault sert ici un avertissement sur un ton quelque peu dramatique. Les deux subordonnées introduites par les conjonctions de coordination « car » indiquent que le silence aurait des conséquences si désastreuses que rester muet n'est plus une option. Selon lui, ne pas parler signifie perdre sa singularité et son âme, se laisser assimiler. Garder le silence est donc suicidaire.

1.2.3 « Poème » et « poésie » : savoir nommer

*Refaire la pêche au marsouin, pour eux, c'est un poème.
Ils [les habitants de l'Île aux Coudres] ne le faisaient pas pour
l'argent mais pour la suite du monde, comme ils disaient¹³⁶.*

Chacun a sa propre définition du mot « poème » ou de ce qu'il devrait représenter. Perrault en a une vision très particulière, liée à sa conception originale de l'écriture. Parfois, son utilisation du mot est très énigmatique, le sens qu'il lui donne dépassant largement les limites de la littérature, comme si la poésie n'en faisait pas partie. La preuve en est que ses poètes fétiches ne sont pas des auteurs renommés, mais — pour l'essentiel — des hommes ordinaires qui n'ont jamais été publiés. En fait, tout cela s'explique par le fait que Perrault ne trouve pas la poésie où l'on est habitué de la chercher, ce qui ne l'empêche pas d'occuper une place prépondérante dans son œuvre.

¹³¹ Pierre Perrault en entrevue avec Paul Warren, *CDP*, p. 294.

¹³² Elle ramène à ce qui sera dit plus tard sur le verbe « nommer ».

¹³³ Pierre Perrault, « Les trois navires », *DPA*, p. 58.

¹³⁴ *Id.*, « L'apprentissage de la haine », *DPA*, p. 140-141.

¹³⁵ Pierre Perrault en entrevue à Radio Canada, *PEQ*, p. 7.

¹³⁶ Perrault cité dans Jean Royer, *EJP*, p. 84.

C'est que la poésie, à ses yeux, est vraiment un genre à part. D'ailleurs, il rapproche souvent les mots « poésie » et « magie ». Selon lui, le poème est tellement puissant qu'il peut emporter complètement son auteur et ses lecteurs. Pour lui : « [c]'est la capacité d'un homme de s'émerveiller ! C'est vraiment ça qu'est le poète. Ce qui importe au fond c'est pas [sic] ce qu'on raconte mais comment on le raconte¹³⁷... » Ainsi, le poète est quelqu'un qui sait « acclamer », « s'exclamer » et « vantardiser¹³⁸ » comme pas un. C'est donc un homme sensible, capable de se laisser emporter par son enthousiasme, suivant une définition assez courante de la figure du poète, bien que les modèles qu'il choisit soient très originaux.

Comment se fait-il que Perrault mette la poésie sur un piédestal et qu'il tienne la littérature, comme catégorie générale, en si basse estime ? Plusieurs raisons peuvent l'expliquer. La plus évidente est que, pour lui, la vraie poésie est orale et qu'« il suffit d'ouvrir les oreilles¹³⁹ » pour la trouver. Son expérience radiophonique, notamment, lui a permis de trouver « toute la poésie du monde¹⁴⁰ ». Ses entrevues lui ont fait rencontrer des personnages qui, comme Grand-Louis, le grand maître de la parole de l'Île aux Coudres, sont pour lui des « poète[s] instantané[s]¹⁴¹ » qui créent sans avoir recours à l'écriture. En partant de cette observation, Perrault affirme que les plus grands poètes ont gravé « leur poème sur la cire des mémoires¹⁴² » sans même se douter de leur talent.

Comme on pouvait donc s'y attendre, Perrault fait peu de cas de la poésie canonique et des grands modèles. Cela ne signifie pas qu'il n'apprécie pas le genre poétique puisque selon lui « [l]es mots les plus vulgaires sont les plus poétiques¹⁴³ ». Ce paradoxe montre que, pour lui, la poésie n'est pas strictement l'apanage du beau langage qui, lui, a quelque chose d'artificiel parce qu'il lui manque une âme. Sur cette question, Laurent Mailhot considère que Perrault et Gilles Vigneault ont une approche qui se ressemble : « il s'agit toujours des *Gens de mon pays*, des vieux mots, des vieux sentiments, dans un cadre large

¹³⁷ Pierre Perrault cité par Yves Lacroix, *PPP*, p. 168 (tiré de Pierre Perrault, *Gens de mon pays*).

¹³⁸ Pierre Perrault, *NII*, p. 177.

¹³⁹ Pierre Perrault cité par Jean Royer, « Pierre Perrault, poète : Un aventurier de la parole », *L'Action nationale*, n° 8, octobre 1999, p. 52. Désormais désigné par le sigle *AVP*.

¹⁴⁰ Pierre Perrault en entrevue avec Michel Pleau, « L'écoute du poète », *L'Action nationale*, n° 8, octobre 1999, p. 64-65. Désormais désigné par le sigle *ÉCP*.

¹⁴¹ Pierre Perrault, *NII*, p. 158.

¹⁴² *Id.*, « Discours sur la parole », *DPA*, p. 36.

¹⁴³ *Id.*, *LM*, p. 38.

et neuf : la Côte-Nord, passer de la forêt aux mines, des bateaux de pêche aux usines¹⁴⁴ ». Il y aura toujours une distance, cependant, entre les mots de Perrault et ceux qu'il emprunte . Un peu comme Gérard Godin, il construit ses poèmes avec des mots méprisés issus de la langue populaire qu'il organise de façon moderne (tel un immense collage intertextuel et transtextuel sans ponctuation). Selon Perrault, la poésie ne provient pas tant du style, mais de l'attitude du poète, de sa posture face au monde. Si le sujet, si le poète ne sont pas authentiques, le résultat n'est pas poétique ; il s'agit alors d'une simple fiction. « La poésie ne peut rester dans un mot. Mallarmé¹⁴⁵, pour moi, ça n'existe pas : ça ne concerne que le papier¹⁴⁶ ! », affirme Perrault qui se distingue ainsi de plusieurs poètes québécois qui, à la même époque, s'inspirent de *Tel Quel*. La poésie qu'il estime « est partout sauf dans les poèmes¹⁴⁷. » Comme on peut le deviner, étant donné ses sources si particulières, le poème ne peut avoir une forme conventionnelle¹⁴⁸. Il faut aussi savoir le dénicher n'importe où. Par exemple, le livre de bord de Jacques Cartier est pour Perrault le « premier poème du fleuve¹⁴⁹ ». Perrault explique qu'il est le premier ouvrage à « nommer le fleuve¹⁵⁰ », un des rares à l'avoir fait par ailleurs.

Pour Pierre Perrault, la poésie est l'art de nommer. Selon lui, le nom d'une chose rend compte de sa réalité et la poésie est fondée sur cette réalité. Cette dernière est très difficile à rendre, surtout quand on a appris à vivre en lisant. Par exemple, selon Perrault, lorsque les scientifiques ont changé le nom de « marsouin » pour « béluga » (un mot d'origine russe) ils ont effacé « des siècles de réalité et d'humanité et de poésie¹⁵¹ ». En changeant le nom de l'animal, on effaçait une partie de son identité. Ainsi, la poésie ne fait pas que s'inspirer du réel, la réalité elle-même la « fonde¹⁵² ». Dans ses textes, Perrault accorde donc la place la plus importante à ceux qui *savent* nommer.

¹⁴⁴ Laurent Mailhot, « L'âge de la parole », *La littérature québécoise depuis ses origines*, Louiseville, Typo, 2003, p. 124. Désormais désigné par le sigle *LQ*.

¹⁴⁵ « [C]omment faire son nid dans Mallarmé quand on a passé son enfance les bottes pleines d'eau dans les mares à grenouilles missisquoises ? [...] car nous avons oublié notre enfance dans le sentier battu des écritures... » (Pierre Perrault en entrevue avec Paul Warren dans *CDP*, p. 24.)

¹⁴⁶ Pierre Perrault cité par Jean Royer, *EJP*, p. 80-81.

¹⁴⁷ Pierre Perrault cité par Jean Chartier, « Pierre Perrault, le poète de la rue Saint-Denis qui a donné la parole à l'homme de fleuve et de la forêt », *L'Action nationale*, vol. LXXXIX, n° 8, octobre 1999, p. 66.

¹⁴⁸ Nous en traiterons au chapitre 3.

¹⁴⁹ Stéphane-Albert Boulais, *GB*, p. 141.

¹⁵⁰ Pierre Perrault en entrevue avec Paul Warren, *CDP*, p. 23.

¹⁵¹ Pierre Perrault, *NI*, p. 170.

¹⁵² Pierre Perrault cité par Michel Larouche, *SP*, p. 85.

Pour bien manier cet art, il faut connaître les choses, les avoir vécues. Comme nous l'avons vu plus tôt, c'est pour cette raison que Perrault n'y arrive pas. Il n'est pas seul dans cette situation cependant. En effet, Laurent Mailhot explique qu'à cette époque, un grand nombre de poètes se sentaient étrangers en leur pays. Ces derniers font « appel à la primitivité, au cri, aux bêtes, à l'Indien ; il[s] défie[nt] la ville, “morceau dur”, il[s] cherche[nt] à apprivoiser l'espace, à l'orienter¹⁵³. » D'ailleurs, selon Gilles Marcotte, paysage et histoire ont un « rapport explicite¹⁵⁴ ». En fait, le critique voit le territoire comme une origine mal reconnue, une sorte d'interdit qui doit être affronté pour arriver à ne plus être absent à soi-même. Ce serait donc ce que tente d'exprimer Perrault en citant le poète Jean-Guy Pilon soutenant que le fait de « nommer » est un processus identitaire et mémoriel :

Nomme les choses, ne cesse
jamais de nommer les plantes,
les pierres, les objets...
...pour savoir qui tu es¹⁵⁵

Pour Pilon comme pour Perrault, la connaissance de soi passe la connaissance du pays.

Perrault fait appel à plusieurs sources bien différentes pour illustrer le pouvoir de nomination. Par exemple, les pêcheurs de l'Île aux Coudres savent « nomm[er] [leur] vie de fond en comble¹⁵⁶ ». La chanson folklorique aussi sait nommer, parce qu'elle est tirée du quotidien. Perrault voit précisément Cartier comme un homme qui excelle dans l'art de nommer puisqu'il a découvert, observé, vécu le Canada et qu'il a trouvé les mots pour le dire. Ainsi, *nommer*, ce n'est pas qu'utiliser un mot ; c'est connaître l'essence des choses et des gens. Cela fait partie d'un processus d'humanisation et d'un principe d'appropriation.

En fait, cela fait partie des étapes de l'indépendance individuelle et collective puisqu'un nom marque une origine, une appartenance. Comme le souligne Michel Larouche, « Pierre Perrault travaille à créer une culture qui soit authentiquement québécoise, pour ainsi reconnaître, nommer, puis prendre possession du pays¹⁵⁷ ». Pour Perrault, connaître le nom d'une chose la fait exister, permet à l'homme de la reconnaître et lui accorde ainsi une certaine indépendance. De plus, nommer les choses signifie par ailleurs les accepter, les rendre officielles ou ne plus les cacher. Par le fait même, si les

¹⁵³ Laurent Mailhot, *LQ*, p. 110.

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ Jean-Guy Pilon cité par Pierre Perrault, « De la toponymie », *DPA*, p. 43.

¹⁵⁶ Pierre Perrault, « L'apprentissage de la haine », *DPA*, p. 157.

¹⁵⁷ Michel Larouche, *SP*, p. 77.

hommes arrêtent de nommer leur réalité, elle arrête de leur appartenir et ils s'aliènent. En nommant, au contraire, ils peuvent même aller jusqu'à permettre une prise de possession. En effet, Perrault croit que « [p]our que les choses prennent vie, il faut les raconter. Pour qu'un pays nous appartienne, il faut le nommer. [...] Il faut raconter l'histoire, ce qui n'est pas la même chose qu'écrire l'histoire¹⁵⁸. » Le rapprochement des verbes « nommer », « raconter » et « appartenir » ici évoqués correspond à un réseau de sens que Perrault développe tout le long de son œuvre. Ils représentent le cœur de son projet littéraire.

Pour lui, « le rêve n'échappe jamais à la poésie¹⁵⁹ » et vice versa. En laissant place au rêve, la poésie permet de fonder l'espoir, ce qui est, selon Perrault, « [l]a charge des poètes¹⁶⁰ ». Sachant nommer le rêve, ils le font exister, du moins dans les consciences. C'est pour cela que Perrault affirme que les poètes peuvent « mettre au monde un fleuve¹⁶¹ ». La métaphore de la naissance insiste sur le rôle capital du poète. Ce dernier a donc aussi son lot de responsabilités : les poètes se chargent de l'avenir, ils l'assurent en repoussant « les loups du froid qui s'acharnent à mettre en péril les naissances¹⁶² » parce que la poésie, la vraie, l'authentique, a le pouvoir de protéger le territoire et l'âme, c'est-à-dire l'héritage culturel. Les thèmes de la fondation et de l'appartenance, plus ou moins assimilés au mouvement de l'Hexagone, sont à la base du recueil de poèmes *Gélivures*. Dans ce contexte où la poésie était souvent un lieu de combat et de dénonciation, « [r]ares [étaient] les poètes à l'énonciation discrète, à l'impératif serein¹⁶³ », fait remarquer Laurent Mailhot. Les poètes se chargeaient donc de critiquer le présent. À l'instar de Jacques Brault et de Fernand Ouellette, Perrault porte une réflexion critique dans ses poèmes qui, comme ceux de Gérald Godin et de Paul Chamberland, traitent souvent de politique.

La poésie est une façon d'expliquer le monde. Les poètes sont des donneurs de sens. Ils voient au-delà des événements ce qu'ils signifient vraiment. C'est pour cette raison que ceux qui ont *appris à vivre en vivant* sont beaucoup plus à même d'être poètes. Avec eux, même un récit de chasse devient poétique. Ils poétisent l'univers sans s'en rendre compte. Les habitants de l'Île aux Coudres, par exemple, ont un discours poétique qui éclaire

¹⁵⁸ Pierre Perrault cité par Michel Larouche, *SP*, p. 56.

¹⁵⁹ Pierre Perrault cité par Yves Lacroix, *PPP*, p. 95.

¹⁶⁰ Pierre Perrault, *LM*, p. 42.

¹⁶¹ *Id.*, *NII*, p. 177.

¹⁶² *Ibid.*, p. 125.

¹⁶³ Laurent Mailhot, *LQ*, p. 111.

« comme une torche¹⁶⁴ », qui « allum[e] les feux¹⁶⁵ ». La métaphore de la lumière fait référence à une poésie qui donne sens, qui explique. Elle est porteuse de sagesse et souvent même de mémoire. Dans les écrits de Perrault, elle est d'ailleurs souvent l'apanage des ancêtres. Historiquement, la poésie fut un moyen de préserver la mémoire. On peut même y voir un outil pour conserver l'information, son rythme agissant comme un procédé mnémonique¹⁶⁶. Goody explique par ailleurs que la poésie est un peu comme le « code génétique chez les animaux et [le] livre dans les sociétés écrites¹⁶⁷ » puisqu'elle contient toute une culture. La poésie qu'encourage Perrault est assez proche de cette vision.

Selon Perrault, le poète a cependant de moins en moins la chance de remplir son rôle puisqu'il est de moins en moins écouté. Les marchands, les publicités et la mode, qui sont aux antipodes de la poésie, envahissent son territoire et le dépoétisent. La culture de masse réduit tout au stade de marchandise et menace l'âme. L'homme cherche moins à affirmer sa singularité qu'à adhérer à l'idéal matérialiste des marchands. La place du poète est donc en péril puisque, sans auditoire, il n'est rien. Perrault dit d'ailleurs que les peuples sont garants de leurs poètes. Ce qui l'attriste le plus, c'est qu'il a souvent l'impression que très peu de gens apprécient et, surtout, entendent la poésie. Cette situation est encore plus affligeante parce qu'elle renferme des apprentissages et des leçons¹⁶⁸. En effet, selon lui, la seule « préoccupation¹⁶⁹ » du poème est de traiter de « ce qui importe, ce qui mérite d'être retenu, d'être transmis à des frères ou à des fils¹⁷⁰. »

Il n'est donc pas surprenant de l'entendre affirmer qu'il a construit sa poétique sur la réalité et qu'il condamne d'office toute fiction. En effet, selon Perrault, un bon poème n'imite ni Homère ni d'ailleurs qui que ce soit. Au contraire, il doit être façonné « à l'argile même de nos rivages¹⁷¹. » Il faut donc remplacer les images trop souvent empruntées aux mythologies par des images plus proches de la réalité afin que le poème retrouve des couleurs véritables. En fait, les poètes doivent arrêter de chercher le poème pour plutôt le laisser venir à eux. Selon Perrault, tout le monde peut être poète, mais très peu savent attendre et apprécier l'inspiration. Pour cette raison, il s'efface derrière elle. Le

¹⁶⁴ *Ibid.*, DPA, p. 26.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 21.

¹⁶⁶ E. A. Havelock, cité dans Jack Goody, *EOE*.

¹⁶⁷ Jack Goody, *EOE*, p. 298.

¹⁶⁸ Cela concorde tout à fait avec la vision qu'a Perrault de ce que devrait être l'écriture.

¹⁶⁹ Pierre Perrault cité par Yves Lacroix, *PPP*, p. 103.

¹⁷⁰ *Ibid.*

¹⁷¹ Pierre Perrault, « L'apprentissage de la haine », *DPA*, p. 196.

rôle du poète est de laisser place à la vie afin que ce soit elle qui parle d'elle-même. Comme nous le verrons au chapitre 3, Perrault considère que son travail d'énonciateur est tout à fait minimal. Cela peut sembler discutable puisqu'il « donne la parole » à bien des *gens*, mais aussi à bien des *choses* en affirmant qu'il n'a qu'à transcrire ce qu'ils lui livrent.

Pour Perrault, la poésie n'est pas qu'un bel objet, elle doit aussi mener à l'« acte ». Très engagée, elle porte cependant une charge esthétique certaine. La forme témoigne d'un travail méticuleux et inspiré. Dans *Gélivures*, par exemple, Perrault développe une poétique très fine basée sur la nordicité, la fragilité et la confrontation. Il joue avec un rythme qui s'emporte et se lamente pour montrer tout le drame de certaines situations. Ainsi, bien qu'il ne parle presque jamais de la forme quand il aborde la question du genre poétique, on peut conclure qu'il ne la considère pas comme secondaire. Elle est cependant non conventionnelle parce qu'elle doit s'adapter au message et devient alors un entre-deux que Laurent Mailhot qualifie de « poème prosaïque ou prose poétique ». Cette forme mixte n'est pas unique à Perrault ; l'œuvre de Gaston Miron est elle aussi un mélange de ces deux genres marqués par une tension « entre la célébration et le combat¹⁷² ». J'explorerai ce sujet davantage au chapitre 3.

En résumé, le poème, pour Perrault, tire sa source de l'oralité ainsi que de la réalité et doit aider l'homme à reprendre possession du territoire de son âme. L'inspiration, quant à elle, vient au poète naturellement en écoutant ce qu'il entend autour de lui et il se doit de lui *donner la parole*. C'est pour ces raisons que ce genre, qui appartient pourtant à la littérature, peut être porté si haut par Perrault.

1.2.4 « Épopée » et « récit », une résistance au littéraire

Quand vient le temps de décrire le style de Perrault, un qualificatif revient souvent : « épique ». Jocelyne Tessier par exemple, écrit que l'œuvre de Perrault a un caractère épique enraciné dans le Québec contemporain. Jean Chartier, lui, soutient que la place qu'il donne à ses personnages dans ses œuvres en font des personnages d'épopée. En fait, tous les critiques s'entendraient pour dire que Perrault est à la recherche d'une certaine forme d'héroïsme qui se matérialise de diverses façons dans son œuvre. Pourtant, les « héros » du poète sont des gens qui pourraient paraître ordinaires, des êtres laissés de côté par la

¹⁷² Dominique Noguez cité dans Laurent Mailhot, *LQ*, p. 118.

littérature. Par exemple, dans *Gélivures* comme dans beaucoup de ses textes, Perrault fait du bœuf musqué un « héros » :

Il [le bœuf musqué] a incarné une longue lutte des hommes d'ici contre le froid, des équipages de Cartier contre le scorbut. Le bœuf musqué m'a enseigné l'hiver. Il est le nordique froid et taciturne des définitions pessimistes de l'homme québécois. J'avais envie de faire voir son courage épique. J'ai toujours aimé les épopées. Le bœuf musqué, c'est ma chanson de Roland. Mon héros en quelque sorte qui vaut bien Pink Floyd, il me semble.

Il est mon modèle comme Cartier. Modèle d'adaptation. Il a fait front pour vaincre l'empire de l'hiver¹⁷³.

Avec l'image du bœuf musqué, Perrault insiste sur le fait que le courage et la résistance devant la menace sont les capacités principales de ses héros. Cette citation rappelle la rudesse de la vie des habitants du Québec que l'on retrouve dans *Gélivures*. L'animal métaphorise l'attitude qu'ils devraient prendre par rapport à leur identité culturelle dans une situation d'acculturation. Ce modèle d'attitude est d'ailleurs représenté dans le reste de l'œuvre de Perrault à travers l'exemple de nombreux personnages et récits épiques comme celui d'Hauris Lalancette, un défricheur qui refuse de troquer sa terre pour une « boîte à lunch » et qui s'implique politiquement. Il s'agit là d'une autre façon par laquelle Perrault essaie de produire une écriture dont la valeur perlocutoire est mise de l'avant.

Le fait de choisir un genre qui s'est souvent penché sur le passé d'un peuple qu'il peint d'une manière plus ou moins mythique va par ailleurs lui aussi dans le sens de son projet d'écriture. Puisqu'il se situe entre le mythe et l'histoire, il lui convient parfaitement. D'un côté, Perrault rejette la fiction de la littérature et, de l'autre, le discours de l'histoire officielle lui paraît incomplet et sans vie. Pour lui, la réalité qui importe se situe entre ces deux instances. Pour cette raison, il aime surprendre « le poète Grand-Louis-à-Joseph-à-l'Anse *en flagrant délit de légender*. Sans pour autant proposer la légende si elle s'éloigne outre mesure de la réalité mais plutôt la belle réalité de celui qui *légende*¹⁷⁴. » On voit bien ici que la perspective de faire croire à la réalité de la légende ne réjouit pas Perrault, mais que le fait de « légender » est une entreprise intéressante parce qu'elle est l'illustration d'une vision du monde. Le réel, comme nous l'avons vu plus tôt, a son lot d'avantages (apprentissage, traditions, etc.). L'épopée étant un genre qui raconte les aventures d'un peuple ou d'un personnage national en choisissant des figures héroïques sans avoir peur de verser dans la démesure et l'hyperbole, elle suit la logique de Perrault. On peut donc déduire que, pour lui, la réalité et la vérité sont deux concepts parents, mais

¹⁷³ Pierre Perrault en entrevue avec Paul Warren, *CDP*, p. 215.

¹⁷⁴ *Ibid*, p. 48.

non identiques. Cette distinction sera précisée lorsque nous parlerons de sa vision de l'histoire.

Pour le moment, attardons-nous à ses idées sur la réalité dans l'écriture. Perrault voudrait que « les hommes se dépouillent de tous ces vieux mythes¹⁷⁵ » qui les freinent et que véhicule, par exemple, la Bible. Goody fait remarquer que le mythe est développé par l'écrit ; les contes, quant à eux, « poursuivent une vie orale diminuée, l'hiver au coin du feu¹⁷⁶ ». Cette division entre oral et conte versus écrit et mythe peut se rapprocher de celle qu'établit Perrault entre écrit et oral du point de vue de la fiction. Par exemple, Perrault n'aime pas les romans puisqu'ils se veulent réalistes. Il préfère le théâtre qui, lui, assume clairement la distance qu'il entretient avec la réalité : « [l]e théâtre, le meilleur, ne fait pas semblant. Il joue. Il interprète la réalité. Et le jeu est une distance. Comme le récit¹⁷⁷ d'ailleurs. Et il nous interpelle. Nous donne sa version des faits qui compte plus que les faits eux-mêmes¹⁷⁸. » La relation ambiguë qu'entretient Perrault avec la réalité se voit dans sa prédilection pour les récits de pêche et de chasse (qui, à ses yeux, sont « le lieu même du récit¹⁷⁹ »), narration sous le signe de l'amplification s'il en est. Ici, le récit est associé à une mise en commun orale assez festive, qui magnifie, mais qui ne déforme pas. Par ailleurs, le récit de chasse est un témoignage, ce qui implique donc un lien avec la vérité. C'est aussi une façon d'appartenir au réel, d'être du côté de l'action.

L'épopée a ceci d'utile qu'elle permet, par le récit, de conserver le souvenir, comme l'illustre ici Perrault : « [j]e le revois un jour de pêche. Il transformait sur l'heure l'événement en récit. Les actes en parole. Premiers pas vers la mémoire. Historiographe d'une île. Qu'il se donne un rôle, allons-nous lui en vouloir¹⁸⁰? » Comme le marque ici le choix lexical d'« historiographe » plutôt qu'« historien », en privilégiant le récit, Perrault préfère la mémoire à l'histoire. Un historiographe étant, au sens didactique, un écrivain chargé officiellement d'écrire l'histoire, on sent qu'il y a donc place à l'enjolivure et à la censure, que l'art est privilégié au détriment de la science : « [l]e récit, que peut-il sinon honnager le passé... le vécu... sinon s'*approfondir sur ce qui est...* sur ce qui a été. Et les

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 49.

¹⁷⁶ Jack Goody, *EOE*, p. 13.

¹⁷⁷ Il faut entendre épopée ; les deux genres sont presque interchangeables pour Perrault. L'envergure de l'histoire racontée semble être le seul critère de sélection.

¹⁷⁸ Pierre Perrault en entrevue avec Paul Warren dans *CDP*, p. 195.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 118.

¹⁸⁰ Pierre Perrault, « Discours sur la parole », *DPA*, p. 24.

récitants récitent leur vie¹⁸¹. » On voit bien que le récit est de l'ordre du superlatif, comme en témoigne le néologisme « hommager ». Par ailleurs, le récit permet aussi de faire des apprentissages. Ainsi, il éclaire¹⁸² le présent, pour rappeler la métaphore perraldienne de la lumière qui revient d'ailleurs souvent dans ses écrits lorsqu'il parle de l'apport des anciens.

Perrault, qui s'est plus particulièrement intéressé à ce qu'il appelle « l'épopée » de la pêche au marsouin des habitants de l'Île aux Coudres, dit que, pour eux, cette chasse occupe une telle place dans les mémoires que le marsouin fait désormais partie de leur symbolique identitaire. En fait, l'association est tellement forte que Perrault écrit à plusieurs reprises qu'il n'a qu'à évoquer le mot « marsouin » pour déclencher chez l'un de ses interlocuteurs un déferlement de souvenirs : « [i]l a entendu le mot marsouin. Il s'est jeté tête baissée dans l'épopée. Dans sa chanson de Roland¹⁸³. » On voit bien, dans cette citation, que l'épopée des habitants de l'Île est un récit qui transporte et qui exalte en produisant une histoire extraordinaire. En même temps, l'épopée n'est pas le récit d'inaccessibles exploits : en racontant l'histoire de la chasse aux marsouins, les insulaires *se racontent* et, comme le souligne Perrault, faire cela, c'est « la meilleure façon de ne pas mentir. De ne pas se mentir¹⁸⁴. » En résumé, ne pas mentir et dire la vérité, dans le sens historique du terme, sont deux choses différentes. Perrault s'intéresse en somme plus à la représentation ou à l'explication du réel qu'à l'histoire

Je ne transmets que la réalité. Mais il faut bien comprendre que je n'ai pas fait un film sur le marsouin. Mais sur les hommes du marsouin. Ça n'est pas le marsouin qui m'intéresse, mais l'image du marsouin dans la tête des hommes. Son épopée. Le désir. L'espérance du marsouin concrétisée par l'immense vannerie de la pêche qui cherche à enclorre toute la mer. [...] C'est la poésie du langage que je voulais capturer dans la pêche. Le marsouin, c'est un bonus¹⁸⁵.

Dans le fond, Perrault s'intéresse moins aux faits qu'à l'homme. Ce dernier est au centre de sa quête. C'est d'ailleurs l'une des raisons qui expliquent pourquoi le récit est si important pour Perrault, qui considère qu'il « n'est que reflet de l'homme. Par le récit, l'homme se décrit lui-même. Il se légende lui-même. Il se regarde. Et le récit n'est que le passé de l'homme qui est devant [lui]¹⁸⁶. »

Pour Perrault, l'épopée a une forte dimension fondatrice. La quête de pays qui se retrouve dans l'écriture de Perrault a été remarquée par tous, le choix qu'il a fait de

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 35.

¹⁸² *Ibid.*, DPA, p. 24-25.

¹⁸³ Pierre Perrault en entrevue avec Paul Warren dans *CDP*, p. 306.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 95.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 67-68.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 56.

l'épopée y est conséquent. Ainsi, il se sert de l'épopée pour fonder son pays sur un passé glorieux. La référence à ce genre littéraire augmente le prestige du passé qu'il choisit. Par ailleurs, il choisit le récit et l'épopée parce que ce sont des genres qui, croit-il, poussent à l'action : « [e]st-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 récit¹⁸⁷? » Bien souvent, l'épopée a un contenu guerrier qui colle d'ailleurs tout à fait avec l'appel à l'acte que lance Perrault dans *De la parole aux actes*, mais surtout à l'appel à la révolte de *Gélivures*, où le vocabulaire guerrier et les références aux événements d'octobre 1970 et aux révoltes amérindiennes sont nombreuses. Comme nous le verrons au chapitre 3, Perrault adopte un ton polémique qui s'accorde parfaitement avec cela.

Perrault se dit à la recherche d'une *parole* qui pousse à l'acte, il n'est donc pas surprenant qu'il ait été influencé par un genre comme l'épopée qui, historiquement, symbolise la transmission intergénérationnelle, sous forme orale, par des conteurs, des bardes, des troubadours, des aèdes itinérants. Goody affirme d'ailleurs que l'épopée est souvent tenue « pour la forme poétique typique des peuples sans écriture¹⁸⁸ ». Dans le même ordre d'idées, lorsque Perrault parle de l'épopée et du récit, il fait presque toujours référence à la parole. Par exemple, il écrit

Je me souviens de la chanson de geste, de l'épopée qui était pour ainsi dire le grand prétexte de son discours [celui de Grand-Louis]¹⁸⁹.

Non pour l'honneur de la question, mais pour la seule gloire du récit. Et le vieil homme se transforme en verbe illuminé¹⁹⁰!

Grand-Louis est le poète instantané qui par le récit, par la magie de sa parole met au monde de l'entendement l'événement le plus banal de la vie quotidienne de l'île. Et il n'est pas indifférent que Grand-Louis soit chargé du récit plutôt qu'un autre, parce qu'il sait parler¹⁹¹.

Le récit et la parole vont donc de pair pour Perrault parce que celui-ci est un art de la parole qui lui sert en même temps de prétexte. En fait, l'épopée est quelque chose de puissant qui attire irrésistiblement le conteur et le public.

¹⁸⁷ Pierre Perrault, « Discours sur la parole », *DPA*, p. 21.

¹⁸⁸ Jack Goody, *EOE*, p. 112.

¹⁸⁹ Pierre Perrault, *NII*, p. 164

¹⁹⁰ *Id.*, « Discours sur la parole », *DPA*, p. 29.

¹⁹¹ Pierre Perrault cité dans Conseil québécois pour la diffusion du cinéma, « Pierre Perrault », *Cinéastes du Québec*, n° 5, p. 43. Désormais désigné par le signe *PP*.

2. Les enjeux de la parole en littérature

*comme si, à tout prendre, le fait de parler encore pouvait retenir le désespoir, retarder l'échéance, dissuader un peu le malheur*¹⁹²

Lorsque Perrault parle de sa langue, il le fait toujours comme si c'était un objet précieux et précaire. En fait, il va même jusqu'à dire que « [l]a parole est si fragile. Il suffit d'un écho, d'une vibration induite pour qu'elle se brise¹⁹³ ». Plusieurs raisons expliquent ce sentiment par rapport à sa langue maternelle. La principale est qu'il a l'impression que toute une génération d'hommes, qu'il considère extraordinaires par leur langage singulier, est sur le point de disparaître sans laisser de trace puisqu'elle a été laissée à l'écart par le monde de l'écriture. Leur langage, marqué par leur personnalité et leur quotidien, disparaîtra vraisemblablement avec eux. De plus, avec ce langage disparaîtra toute une mémoire : « Il [Grand-Louis] s'engage dans le récit pour renouer l'amitié et la narration, mais... et nous sommes tristes tous les deux de ce grand souffle qui lui fait défaut, qu'on a presque oublié, disparu comme s'il n'avait pas existé¹⁹⁴. » Perrault entreprend donc de fixer ces paroles.

Selon Perrault, la langue québécoise a longtemps eu un statut de troisième ordre. Elle est la langue des « tâches obscures¹⁹⁵ » et ne saurait être employée à l'église (où l'on a d'ailleurs longtemps utilisé le latin) ni dans le monde des affaires. Elle est devenue une langue « clandestine¹⁹⁶ », ce qui fait donc d'elle une langue fragile. Face à cette situation, les Québécois de langue française ont manqué de courage, juge Perrault. Ils ont abandonné et ont adopté le langage des autres ou, au mieux, un français trop parfait. Perrault croit qu'aucune politique de la langue ne saura redresser la situation : il voit le contexte linguistique comme un symptôme de la condition des Québécois de langue française. Ainsi, il affirme que « [l]a culture n'est qu'un résultat¹⁹⁷. » Reprendre ce que Perrault appelle les « maîtrises¹⁹⁸ » permettrait au langage, ce « miroir du vécu¹⁹⁹ », de se redresser par lui-même. Par ailleurs, étant donné cette adéquation entre la vie des gens et leur forme

¹⁹² Pierre Perrault, « L'apprentissage de la haine », *DPA*, p. 141.

¹⁹³ *Id.*, p. 133.

¹⁹⁴ *Id.*, « Discours sur la parole », *DPA*, p. 25.

¹⁹⁵ Pierre Perrault, « Le royaume des pères à l'encontre des fils », *DPA*, p. 351.

¹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁷ *Id.*, « Les trois navires », *DPA*, p. 111-112.

¹⁹⁸ Pierre Perrault cité par Jean Royer, *EJP*, p. 87.

¹⁹⁹ Pierre Perrault, *NII*, p. 213.

d'expression, aucune loi sur la langue ne peut être efficace parce qu' « il est absurde de prétendre donner un langage de maître d'œuvre à un peuple de manoeuvre²⁰⁰. » Dans « L'apprentissage de la haine », un essai sur l'aliénation, Perrault explique qu'il est impossible pour les ouvriers d'appeler leur supérieur « contremaître » puisque, ne les ayant pas engagés eux-mêmes, « par le moyen du langage²⁰¹ » (le français), ils ne peuvent *appeler* autrement que « foreman » des personnes qu'ils n'ont pas *nommées*.

Lorsque Perrault écrit, c'est souvent pour se porter à la défense des Québécois. Il constate qu'ils ont été lentement dépossédés de leur pays (de leurs terres, en Abitibi notamment, les grandes compagnies minières et forestières ont échangé les terres des colons pour une boîte à lunch déplore Perrault) et de leurs métiers (les métiers où ils étaient autre chose que des manoeuvres). Cela a eu d'importantes conséquences sur leur langue puisque cette dernière est, comme nous l'avons vu plus tôt, le miroir de leur quotidien et de leur identité : « la parole contient bien plus qu'elle-même. Elle contient toute une vie²⁰². » L'idée de bilinguisme est donc inacceptable pour Perrault, qui voit dans cette politique une tentative finale d'assimilation. En perdant leur langue, les Québécois perdent une trace de leur passé ainsi que les blessures et les apprentissages qui s'y trouvent. Par ailleurs, la société de consommation qui prend son essor en même temps que la carrière artistique de Perrault est une autre menace envers l'identité québécoise. Elle promeut une culture de masse dans laquelle la culture québécoise est absente ou très peu représentée. Elle propose un idéal artificiel dans un langage qui l'est tout autant. À voir les nouvelles générations fredonner du Pink Floyd, Perrault se demande ce « que chantent nos enfants sinon la défaite²⁰³ ». Il se plaint d'ailleurs d'avoir de plus en plus de difficultés à communiquer avec la jeunesse et sent qu'elle n'utilise pas le même langage que lui et qu'il n'arrive donc pas à trouver le bon canal pour la rejoindre. Il s'est installé une « contradiction²⁰⁴ » entre les origines et le langage des Québécois que Perrault dénonce tout au long de son œuvre en relatant ses diverses expériences, comme celle de sa conférence à Rimouski ou celle de ses difficiles tentatives de communication avec les générations qui le suivent.

²⁰⁰ *Ibid.*

²⁰¹ *Id.*, « L'apprentissage de la haine », *DPA*, p. 172.

²⁰² Pierre Perrault, « L'apprentissage de la haine », *DPA*, p. 146.

²⁰³ *Id.*, « Neigeries », *GV*, p. 47.

²⁰⁴ *Id.*, « L'apprentissage de la haine », *DPA*, p. 195.

Il travaille à contre-courant et donne la parole à ceux qui ne pourraient se faire entendre autrement, parce que laissés à l'écart. Bien que la parole soit mal en point, c'est son outil pour « repousser²⁰⁵ » cette menace.

2.1 La parole, affirmation identitaire

*rien n'est si étroitement lié à la personnalité que la langue*²⁰⁶.

Il est temps de revenir sur la perspective expressiviste de Perrault, que je mettrai en lumière en revenant brièvement aux idées défendues par Charles Taylor dans *Les sources du moi*. Il partage avec ce courant d'idées — l'expressivisme — une vision qui soutient que chaque individu est un sujet créateur qui apporte au monde quelque chose de nouveau, de tout à fait personnel. Dès lors, le langage comporte une nouvelle dimension puisqu'il offre un aperçu de l'individualité du locuteur. C'est que, lorsqu'il s'exprime, ce dernier parle moins du monde extérieur que de la vision qu'il en a. D'ailleurs, Perrault dit que « parler, c'est expliquer le monde²⁰⁷. » Lors de l'expression, la réalité exprimée par le locuteur est modifiée par sa subjectivité. Cela fait en sorte que le processus d'énonciation participe à la modification de la réalité. Elle transforme aussi le sujet puisque son résultat lui fait prendre conscience de lui-même et participe donc au processus de *création* de soi.

Perrault s'inscrit donc dans une perspective expressiviste lorsqu'il écrit qu'il « ne sait rien d'un être avec lequel il n'arrive pas à communiquer²⁰⁸ » et qui lui reste donc toujours « étranger²⁰⁹ ». Il dit même que croire connaître un homme sans lui avoir parlé, c'est comme prétendre connaître un animal dont on n'a vu que des images. Pour lui, chaque individu a un mode d'expression unique qui le distingue de tous les autres.

Pierre Perrault étend sa vision expressiviste du langage à la société en général. Il croit que « le langage est le miroir des sociétés et qu'il exprime leur histoire²¹⁰. » À l'intérieur même de ces sociétés, il y a aussi des sous-groupes qui se distinguent par leur langage. En effet, Perrault affirme que les hommes « se reconnaissent par le langage. Ils s'identifient. Se catégorisent²¹¹. » Ainsi, il y aurait plusieurs sociolectes dans une même langue. Par

²⁰⁵ *Id.*, *NII*, p. 125.

²⁰⁶ Jack Goody, *EOE*, p. 287.

²⁰⁷ Pierre Perrault, *Chroniques de terre et de mer*, Radio Canada, 1963 (tiré d'Yves Lacroix, *PPP*, p. 163).

²⁰⁸ Pierre Perrault cité par le Conseil québécois pour la diffusion du cinéma, *PP*, p. 45.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 12 (tiré de : Cahier du cinéma, avril 1965).

²¹⁰ Pierre Perrault en entrevue avec Léo Bonneville dans *EPP*, p. 29.

²¹¹ *Ibid.*

exemple, Perrault fait référence à « cet étrange langage du commerce²¹² » qui sépare les Amérindiens des blancs. Lors de sa conférence à l'Université de Rimouski, il déplore le fait de ne pas parler le même « langage » que les étudiants. Cette conception du langage comme outil d'identification et de catégorisation le range du côté de l'expressivisme de Taylor. En fait, dès lors qu'il y a expression, il y a choix parmi les différents niveaux de langage et, selon Perrault, c'est à travers ces choix qu'on peut connaître un homme. Selon Goody, l'écart entre la langue écrite et orale provient du fait que l'état de la première, « s'il n'est pas exactement arbitraire, fut en grande partie fonction du pouvoir. Et c'est une difficulté qui n'apparaît sous une forme aiguë que dans le choix d'un dialecte parmi beaucoup dans le but de construire un système d'écriture²¹³. » Ce langage, selon Perrault, n'est pas naturel puisqu'il faut nier son identité pour l'atteindre. Pour lui, « [l]e langage est l'honneur des hommes²¹⁴. » Ainsi, renier le langage maternel correspond à désavouer une certaine partie de soi-même et une certaine communauté.

Pour Perrault, la langue est un héritage. Elle reflète donc non seulement la vie de l'individu, mais aussi celle de ses ancêtres. Perrault insiste d'ailleurs souvent sur le fait que sa langue est *maternelle* et dit qu'elle lui a été « imposée » au même titre que la couleur de ses yeux. Plus qu'un héritage familial, la langue est, pour lui, un héritage national. Par exemple, il dit sentir la rudesse et la colère séculaire d'un peuple de bûcheron lorsqu'il entend jurer ses confrères. En même temps, jurer, selon lui, ça ne s'apprend pas : « c'est viscéral, il faut avoir vécu les mouches noires et la sueur, la hache, le froid, la neige, les chevaux, le *coteillage*, la montagne. La misère noire²¹⁵. » Comme je l'ai souligné dans l'introduction, il y a des liens forts, dans l'écriture de Perrault, entre la langue et la nature. En fait, la parole reflète la réalité du locuteur, et ce, à grande échelle. Pour cette raison, Perrault croit que les Québécois parlent un langage qu'ils ont eux-mêmes « fabriqué²¹⁶ » et qui ne sera jamais achevé.

Voir la langue comme une construction inachevée n'est pas sans lien avec l'obsédante quête identitaire de Perrault. Son retour vers le réel est possible grâce aux paroles qu'il recueille un peu partout, de l'Île aux Coudres au Mouchouânipi, chez des

²¹² Pierre Perrault, « Du droit de regarder les autres », *DPA*, p. 297.

²¹³ Jack Goody, *EOE*, p. 278.

²¹⁴ Pierre Perrault, *NII*, p. 180.

²¹⁵ Pierre Perrault en entrevue avec Paul Warren dans *CDP*, p. 115.

²¹⁶ Pierre Perrault cité par Yves Lacroix, (dir.), *La quête d'identité collective*, Montréal, Office national du film, 1999, p. 42. Désormais désigné par le signe *QIC*.

hommes simples et proches de leurs origines. Souvent, ces hommes ne connaissent pas ou peu l'écriture et sont laissés de côté par les systèmes culturels et politiques. Perrault y trouve donc des paroles « authentiques » qui sont la base de ses créations identitaires et artistiques.

2.2 La mémoire et l'histoire : moins de science, plus de réel

*Mais la mémoire commence par soi-même, de père en fils, comme la langue est maternelle*²¹⁷.

Perrault apprécie particulièrement la mémoire des aînés de l'Île aux Coudres qu'il qualifie d'« exaltante²¹⁸ », de « furibonde²¹⁹ » et d'« infranchissable²²⁰ ». Ces qualificatifs montrent combien elle fait appel à quelque chose de vif, d'enthousiasmant et de démesuré. Chez Perrault, la mémoire est quelque chose qui se raconte et qui se vit. Elle est humaine et se réalise dans les rapports entre les gens. C'est d'ailleurs pour cette raison que mémoire et oralité sont souvent associées dans l'œuvre de Perrault, qui va même jusqu'à dire que : « [l]a parole est le temple de la mémoire, de là son importance²²¹ ». C'est que, le langage parlé, en lui-même, est « une œuvre de mémoire²²² » puisqu'il contient des mots et des accentuations non acceptées par les dictionnaires qui sont pourtant des traces du passé et du quotidien. Par exemple, le mot « joual » était trop vulgaire pour qu'on en garde une trace écrite, mais le fait de le laisser de côté équivalait à nier l'importance de la majorité *silencieuse*. Par ailleurs, selon Perrault, le passé et surtout le *récit du passé* « appartiennent²²³ » à la parole plutôt qu'à l'écriture, qui est davantage du domaine de l'histoire et de la littérature. La mémoire est donc loin des faits de notoriété publique et pourtant, bien qu'on y trouve souvent de l'exagération et des minimisations, son médium principal, le récit, la rend plus réelle.

Pour Perrault, mémoire et histoire s'opposent presque. En effet, autant il privilégie la première, autant il dit vouloir se mettre « à l'abri²²⁴ » de la seconde. Ce dont il veut se

²¹⁷ Pierre Perrault, *NII*, p. 127.

²¹⁸ Pierre Perrault en entrevue avec Paul Warren, *CDP*, p. 58.

²¹⁹ Pierre Perrault, « Discours sur la parole », *DPA*, p. 33.

²²⁰ *Id.*, *NII*, p. 40.

²²¹ *Id.*, « Discours sur la parole », *DPA*, p. 28.

²²² Pierre Perrault cité par Conseil québécois pour la diffusion du cinéma dans *PP*, p. 23.

²²³ Pierre Perrault cité par Stéphane-Albert Boulais dans *GB*, p. 161.

²²⁴ Pierre Perrault, *NII*, Perrault, p. 33. Voir aussi : *Id.*, « Discours sur la parole », *DPA*, p. 14.

souvenir, c'est du quotidien et du vécu des hommes ordinaires. Ce n'est pas le matériau de l'histoire officielle qui recense les grandes dates et les batailles en se souciant trop peu de ce qui a mené les hommes jusque-là. Yves Lacroix dit que Perrault a fait un travail historique en reconnaissant, d'une part, que « les chouanneries [Menteries. De chouannerie : hâblerie des Chouans] sont dignes de rentrer dans l'histoire²²⁵ » et, d'autre part, en réécrivant ladite histoire à partir de ces chouanneries. C'est une position que je ne partage pas. D'abord, parce que Perrault se défendait de faire de l'histoire, mais surtout parce que ce qu'il faisait n'était pas de la science.

Son travail n'était pas sans lien cependant avec une branche de l'histoire appelée « histoire orale ». Cette approche permet de « remettre en question l'histoire globalisante et idéalisante.²²⁶ » C'est un peu ce que fait Perrault. L'histoire orale va au-delà des faits historiques et permet donc de connaître, par exemple, les événements et les changements qui ne se sont pas réalisés (mais qui étaient possibles et pensables), les ambiguïtés des diverses situations historiques et les contradictions que l'historien est tenté de négliger dans son effort de rationalisation. Cependant, elle a la même finalité que l'histoire traditionnelle qui veut permettre l'intelligibilité des comportements humains et utilise les mêmes méthodes d'analyse et de critique de sources variées, complémentaires et/ou contradictoires. Ce n'est pas le but de Perrault. Comme le souligne Freddy Raphaël,

l'analyse des discours que nous livre l'enquête d'histoire orale met à nu un ensemble d'attitudes que fonde un système de valeurs. Elle ne prend sa pleine signification que dans le dépassement de la description pure, du sensible ou du vécu, pour atteindre la logique organisatrice et le code normatif propre à chaque culture²²⁷.

Perrault ne fait donc pas d'histoire orale puisqu'il est davantage du côté de la monstration : il donne la parole. L'analyse qu'il développe se fait dans une perspective critique. Bref, Perrault utilise un matériel historique à des fins culturelles et politiques et ainsi, pour lui, « l'histoire a moins d'importance que les hommes qui la vivent²²⁸ ». La relation qu'il entretient avec ses personnages n'est pas une relation d'ordre scientifique. Dominique Schnapper a remarqué, en observant les historiens oraux, une tendance voulant que « l'histoire est désormais chargée de donner à la population le sens de son passé, de son

²²⁵ Yves Lacroix, (dir.), *QIC*, p. 19-20.

²²⁶ Dominique Schnapper, « Questions impertinentes aux historiens oraux », *Commentaires*, automne 1983, vol. 6, n°23, p. 657. Désormais désigné par le signe *QIH*.

²²⁷ Raphaël, Freddy, « Le travail de la mémoire et les limites de l'histoire orale », *Archives orales : une autre histoire*, 1980, vol 35, n° 1, p. 142.

²²⁸ Pierre Perrault en entrevue avec Paul Warren dans *CDP*, p. 94.

enracinement et de son unité, dans la mesure où, aujourd’hui, la religion aurait cessé de remplir ce rôle²²⁹ ». Perrault déteste les mythes et les fictions (la religion comprise) et veut que les hommes basent plutôt leurs choix sur le réel ; par là, il entend la mémoire. Cette façon de voir les choses concorde avec l’observation de Schnapper qui croit que la finalité de la connaissance historique n’est pas de changer le monde. Au contraire, cette responsabilité revient aux hommes politiques et aux révolutionnaires. Comme Perrault, elle croit cependant que la rationalisation que permet l’histoire contribue souvent à changer des situations.

Lorsqu’il pense à la mémoire, Perrault la voudrait infaillible et fidèle. Aussi, il n’a de cesse de vanter les appareils, comme le magnétophone et la caméra, qui permettent l’archivage d’une mémoire multiforme. Lorsqu’il écrit cependant, il est moins dans la construction d’une mémoire qu’il ne plaide pour elle. Grâce au magnétophone, Perrault arrivera à sauver de l’oubli les souvenirs conservés jusqu’ici maladroitement dans « la cire des mémoires ». Cela semble l’outil parfait, mais Perrault utilise quand même l’écriture, pourtant si contestable à ses yeux. Il tente ainsi de construire une mémoire *écrite* de la parole. Il doit donc relever le défi de la forme, comme nous le verrons au chapitre 3. En donnant la parole à ses personnages, il veut leur permettre d’enregistrer une mémoire qui, jusqu’alors « privée d’écriture et vacillante[, était] muette comme la lampe polie dans le salon d’un premier ministre amateur d’art²³⁰ ». Jusqu’alors, cette mémoire était peu représentée, folklorique et tenue à l’écart par les plus forts. Pour quelqu’un qui, comme Perrault, considère qu’ « un peuple sans histoire [est] par conséquent sans écriture²³¹ », *écrire* une telle mémoire est véritablement un *acte*. C’est une restitution en même temps qu’une reconnaissance de la puissance de ce médium.

Perrault sent son identité menacée et « étrangée²³² » [*sic*]. Il sait que la révolte dont il parle dans *Gélivures* est encore loin et pense que, pour refaire leurs forces, les Québécois doivent : « consentir à [leur] folklore pour maintenir une mémoire orgueilleuse et perdurer. [...] Célébrer une appartenance, premier acte, prémonitoire, de la possession²³³ ! » L’appel à la résistance que lance Perrault commence donc par la conservation de la mémoire. Les textes de Perrault servent entre autres à la conservation du passé et des apprentissages que

²²⁹ Dominique Schnapper, *QIH*, p. 659.

²³⁰ Pierre Perrault, « Froidureté », *GV*, p. 100.

²³¹ *Id.*, « Discours sur la parole », *DPA*, p. 10.

²³² Pierre Perrault cité par Yves Lacroix dans *PPP*, p. 150.

²³³ *Ibid.*

nous pouvons en tirer bien qu'ils contrastent avec le monde de consommation moderne. Perrault tient à ce que les Québécois gardent la « mémoire de leur liberté²³⁴. » Son projet a une plus grande envergure que la simple élaboration et élévation de la mémoire que remarque Madeleine Chantoiseau chez Perrault²³⁵. Il faut voir ces étapes comme les prémisses d'un projet d'affranchissement. À moyen terme, cette mémoire, qui « [refuse] de brouter la résignation²³⁶ », devient donc une arme. Elle est « dangereuse²³⁷ » (on pourrait dire explosive) parce qu'on ne peut pas l'habiter très longtemps. Elle appelle l'action et est quelque chose de « digne²³⁸ », de « précieux²³⁹ ».

Cette vision utilitaire de la mémoire rejoint celle des écrivains que Jocelyn Maclure appelle les « écrivains mélancoliques²⁴⁰ ». Ces derniers se distinguent par leur « discours portant sur la fragilité, la précarité, l'existence tragique, la fatigue, la modestie, l'inculture, la médiocrité et la pusillanimité du peuple québécois²⁴¹ » et comptent parmi leurs rangs des écrivains se rattachant au néonationalisme des années 1960, comme Gaston Miron et Hubert Aquin, lequel considérait même la culture québécoise comme « dépressive²⁴² ». Cette mélancolie proviendrait d'une multitude de deuils qu'ont eu à faire les Québécois, de la défaite des plaines d'Abraham au néo-colonialisme économique et culturel étasunien. Ces deuils auraient agi comme des traumatismes qui auraient eu des conséquences notables sur la conscience de soi des Canadiens français. Bien que Perrault traite assez peu des thèmes des écrivains mélancoliques (il déplore la fragilité du peuple, mais critique beaucoup le discours pessimiste sur les Québécois), il partage avec eux l'idée que ces derniers doivent accepter et se réapproprier leur passé afin de passer de la survivance à la vie. Maclure fait remarquer que ce passage à une nouvelle étape est souvent décrit au moyen de métaphores telles la sortie de l'enfance, de l'hiver, de l'obscurité. On retrouve des images semblables du froid et de la neige dans *Gélivures*. Par ailleurs, lorsque Perrault croit pouvoir accéder à l'essence de l'identité québécoise en examinant la mémoire des habitants, il adopte un

²³⁴ Pierre Perrault cité par Jean Royer dans *EJP*, p. 77.

²³⁵ Madeleine Chantoiseau, « Convergence entre écriture cinématographique et écriture littéraire », Collectif, *Écritures de Pierre Perrault. Actes du colloque « Gens de parole »*, Paris, edilig, « Cahiers de la cinémathèque québécoise/ musée du cinéma », 1983, p. 36-41. Désormais désigné par le sigle *CL*.

²³⁶ Pierre Perrault, « Neigeries », *GV*, p. 33.

²³⁷ *Ibid.*, p. 19.

²³⁸ *Id.*, « Discours sur la parole », *DPA*, p. 25.

²³⁹ *Id.*, *NII*, p. 245.

²⁴⁰ Jocelyn Maclure, *Récits identitaires. Le Québec à l'épreuve du pluralisme*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2000, p. 41. Désormais désigné par le sigle *RI*.

²⁴¹ *Ibid.*

²⁴² Cité par Jocelyn Maclure dans *RI*, p. 53.

raisonnement qui se rapproche encore une fois des écrivains mélancoliques qui, comme lui, recherchent dans le passé une « authenticité perdue²⁴³ » qu'il est nécessaire de retrouver.

3. Conclusion : Le paradoxe entre la parole et l'écriture

*L'art je veux bien, mais la vie bon Dieu !*²⁴⁴

Au terme de ce premier chapitre, je crois avoir réussi à mettre en lumière l'opposition que crée Perrault entre la notion de parole et celle d'écriture. Une vision anthropologique dirait que « c'est une erreur de diviser les "cultures" entre orales et écrites : on a plutôt affaire à l'oral, à l'oral plus l'écrit, plus l'impression, etc²⁴⁵. » Perrault est loin de voir l'écriture comme un simple instrument ou une simple technique qu'on ajoute à l'usage de la parole courante. Il croit aussi que la tradition écrite est imperméable à la tradition orale. En fait, les anthropologues s'entendent pour dire qu'elles sont bel et bien distinctes. Cependant, même dans les sociétés où la majorité de la population ne sait ni lire ni écrire, les deux traditions s'influencent. L'œuvre de Perrault est un bon exemple de ce type de mariage entre deux formes qui se définissent pourtant « par opposition [de contenu, de forme et aussi de valeur] l'une à l'autre. Ce qui [est] supérieur [étant] ce qui n'[est] pas inférieur, l'inférieur écart[ant] le supérieur, du moins il rejet[e] la forme sous laquelle celui-ci se présent[e]²⁴⁶. » Les écritures sont associées au pouvoir. Elles sont « prétentieuses²⁴⁷ » et protègent les intérêts des riches, que ce soit dans l'application de la justice ou dans l'élaboration du récit historique, ce qui instaure une culture supérieure et méprisante. Elles aliènent donc la majeure partie de la population québécoise sur plusieurs plans. La littérature, quant à elle, aurait toujours illustré l'idéal des puissants sans se soucier du fait que cela ne convenait pas à la majorité de la population. En leur insufflant des rêves impossibles, elle contribuerait à la dévaluation de l'estime personnelle de ces gens.

Marc Angenot, dans un raisonnement partagé par de nombreux sociologues, pose comme hypothèse que le roman est « le mode le plus fondamental d'énoncé cognitif pour les sociétés bourgeoises à l'orée de la phase impérialiste²⁴⁸. » Je crois que Perrault a une vision relativement semblable de la littérature. Ainsi, ce qu'il reproche principalement à la

²⁴³ *Ibid.*, p. 43.

²⁴⁴ Perrault dans Jean-Daniel Lafond, *TR*, 1:24:55.

²⁴⁵ Jack Goody, *EOE*, p. 11.

²⁴⁶ Jack Goody, *EOE*, p. 171-172.

²⁴⁷ Pierre Perrault, « Neigeries », *GV*, p. 24.

²⁴⁸ Marc Angenot, « Le discours social : problématique d'ensemble », *DSU*, p. 35.

littérature est tout ce qu'elle compte d'implicite, c'est-à-dire tous les codes et paradigmes idéologiques qu'elle sous-entend sans jamais les poser explicitement comme fin des récits.

Comme le souligne Angenot,

Dans une époque où règne le Sujet individuel, la *doxa* s'établit à partir de narrations, dépourvues à la fois de dimension transcendante et de surdéterminations dialectiques, ayant pour fin de rapporter à des individus (à la fois singuliers, mais généralisables) des traits de caractère et des attitudes contingents que la séquence rend isotopes, c'est-à-dire partiellement redondants et cointelligibles²⁴⁹.

Le récit romanesque²⁵⁰ peut donc être vu comme une actualisation des codes implicites d'une société dont la construction repose sur une logique de l'identification. Il se cache par conséquent dans ce type de récit un cadre théorique qui objective un savoir pratique et qui permet au lecteur d'extrapoler parmi les règles qu'il pose, sans que ces dernières soient identifiables comme étant les fins du récit. Le romanesque peut donc être perçu comme un instrument de légitimation réel, mais non reconnu. Le public est confronté à un romanesque général « banal et presque évanescent [...] [qui] n'est qu'une fiction homologue de la façon dont le monde est censé être connu au niveau de la pratique quotidienne²⁵¹. » C'est cette généralisation et cet implicite que Perrault souhaite vaincre au moyen du réel.

Devant cette situation, Perrault souhaite une « une décolonisation littéraire²⁵² » et croit que le cinéma direct est une bonne façon pour y parvenir puisqu'il lui permet de donner la parole directement aux gens. En agissant ainsi, il essaie donc de « percer le mur de l'écriture, le mur de Berlin, la muraille de Chine²⁵³ ». Cette citation montre combien l'écriture est considérée comme quelque chose de matériel, pour ne pas dire rigide, et qu'elle représente aussi, par association, quelque chose d'historique et d'étranger. Ironiquement, Perrault essaie de combattre l'écriture par l'écriture.

La sienne est différente cependant. En effet, elle s'inspire de la parole qui, selon lui, est tout le contraire de la littérature. D'abord, les niveaux de langue diffère puisque, selon Perrault, « le français est rongé jusqu'à l'os par le gréco-latin, à tel point que la parole divorce de l'écriture²⁵⁴. » Notons que le choix du verbe « ronger » associe l'écriture à un carnassier. Par ailleurs, l'opposition entre la parole et l'écriture ne pourrait être mieux

²⁴⁹ *Ibid.*

²⁵⁰ On se rend compte que, pour Perrault, la littérature se résume souvent au roman puisque ses principales critiques portent contre lui ou ses caractéristiques (fiction, mépris...).

²⁵¹ Marc Angenot, « Le discours social : problématique d'ensemble », *DSU*, p. 36.

²⁵² Pierre Perrault, « L'apprentissage de la haine », *DPA*, p. 183.

²⁵³ Pierre Perrault cité par Conseil québécois pour la diffusion du cinéma, *PP*, p. 41.

²⁵⁴ Pierre Perrault, « De la toponymie », *DPA*, p. 45.

signifiée que par ce « divorce » dont parle Perrault. Dans bien des cas, il qualifie la parole qu'il utilise d'« analphabète²⁵⁵ ». Non soumise aux règles de l'écriture, elle est donc plus libre, plus « volatile²⁵⁶ ». Cette liberté est en complète opposition avec la littérature qui, selon lui, évolue peu puisqu'elle est toujours soumise aux mêmes idéaux. C'est d'ailleurs aussi pour cette raison que Perrault choisit la parole, qu'il associe à la vie, en l'opposant à l'écriture, qu'il associe à l'immobilité et à la mort. Non seulement la première est souvent qualifiée de « vivante²⁵⁷ » mais elle donne aussi la vie, comme en témoigne Perrault dans l'essai « Trou d'homme » : « [m]ais la parole enfin reconquise finira bien par féconder cette terre d'épinettes, par venir à bout des écritures de toutes sortes qui nous entourent comme des mouches avides et bruyantes. La vie, par dépasser les modèles²⁵⁸. » L'opposition est ici très forte entre la parole qui « féconde » et l'écriture, représentée par « les mouches », ces parasites désagréables. Finalement, la grande différence entre l'écriture et la parole réside dans le fait que cette dernière est souvent barbare, « joualeresque²⁵⁹ », bref plus humaine, loin du grand raffinement. Les deux concepts s'opposent aussi dans leur contenu : l'un représente les rois et la cour ; l'autre, le peuple.

Dans les faits, si des milliers de Québécois sont « repoussé[s] dans la barbarie, dans la parole, dans le joualeresque, à peine objet d'anthropologie²⁶⁰ », une certaine élite est prisonnière d'un idéal désincarné. Perrault se trouve coincé entre les deux. Autant d'un côté, il rejette la littérature, autant de l'autre, il admet en avoir « besoin²⁶¹ ». Goody explique que « [p]our ceux qui maîtrisent l'écriture, savent écrire, les opérations formelles, y compris la pensée elle-même, implique le recours à la plume et au papier. Sans de telles aides externes, on ne peut exprimer ses pensées ni les exprimer aux autres²⁶². » Perrault opte donc pour une écriture qui voudrait (nous verrons au chapitre 2 qu'elle n'y arrive pas toujours) éviter les influences littéraires classiques et se construire un nouveau répertoire de modèles de source orale. Ses recherches l'amènent à la rencontre d'êtres extraordinaires qui le poussent à inventer une écriture qui ne serait pas l'envers de la parole

²⁵⁵ *Id.*, « Discours sur la parole », *DPA*, p. 13.

²⁵⁶ *Id.*, « Cornouailles », *GV*, p. 192. Voir aussi Pierre Perrault, *LM*, p. 39.

²⁵⁷ *Id.*, « Discours sur la parole », *DPA*, p. 30; Pierre Perrault en entrevue avec Paul Warren dans *CDP*, p. 36, 58.

²⁵⁸ *Id.*, « Trou d'homme », *DPA*, p. 339.

²⁵⁹ *Id.*, « Du droit de regarder les autres », *DPA*, p. 288.

²⁶⁰ *Id.*, « Discours sur la parole », *DPA*, p. 10-11.

²⁶¹ Pierre Perrault cité par Conseil québécois pour la diffusion du cinéma, *PP*, p. 18.

²⁶² Jack Goody, *EOE*, p. 263.

Sa parole ressemblait à ce qu'on appelle les Écritures. Elle me révélait ce qu'on pourrait appeler l'évidence. Elle l'incarnait dans l'esprit. Alexis ne ressemblait pas à l'Angélus Millet. Il me dénonçait également à moi-même. Il me ressemblait. Je n'avais pas envie de le renier. J'étais lui. Il était moi. Je ne cherchais plus ailleurs mon identité²⁶³.

Dans le paradoxe que Perrault érige entre parole et écriture, le questionnement identitaire occupe toujours une place importante. Pourtant, il reste surprenant de le voir écrire « [j]'étais lui. Il [Alexis – le personnage principal de la *trilogie cinématographique*] était moi » alors qu'il y a tellement de choses qui les séparent comme la langue, l'éducation, le métier, etc. On pourrait davantage s'attendre à l'emploi du conditionnel : « j'aurais dû être lui ». Comme nous le verrons au troisième chapitre, dans le JE de Perrault il y a parfois un NOUS qui représente les Québécois en général. C'est qu'il se considère comme un « émigrant²⁶⁴ » de la littérature vers la parole. Bien qu'elle soit appuyée sur une argumentation rigoureuse, l'opposition qu'il construit entre écriture et parole est originaire de ce douloureux passage. Comme c'est le cas pour plusieurs immigrants, la transformation n'est jamais complète et il reste coincé dans l'entre-deux. Pour cette raison, son rejet de l'écriture n'est jamais complet et est toujours très émotif. Cet entre-deux a créé un malaise identitaire qui est à la source de sa création artistique.

L'œuvre de Perrault est largement biographique et l'antithèse qu'il marque entre littérature et parole dans ses écrits en fait la preuve, comme c'est le cas ici avec l'emploi de la première personne

Il y avait un énorme fossé entre écriture et *parlure*, entre la fable et la réalité. Et c'est la fable qui existait. Je m'identifiais à l'écriture. J'étais gêné dans la *parlure*. J'étais idéal dans la fable. Vulgaire, approximatif et banal dans la réalité²⁶⁵

Daniel Laforest croit lui aussi que la logique de l'opposition (en général) qu'utilise Perrault est liée à l'identité. Selon lui, elle prend naissance dans une volonté de mise à distance par rapport à une « unité égologique et une unité territoriale²⁶⁶ » face auxquelles il se sent impuissant. Ce sentiment, que l'on a pu remarquer dès les premiers poèmes de Perrault, marquerait une double carence, soit celle de son appartenance à son monde d'origine (que j'assimile à la littérature et à l'écriture et que Laforest associe à la centralité territoriale), un monde trompeur qui promet une fiction que Perrault ne peut plus accepter. Ce rejet conduirait donc à un désir de « pluralité²⁶⁷ », ou d'hétérogénéité territoriale, qui se verrait

²⁶³ Pierre Perrault cité par le Conseil québécois pour la diffusion du cinéma, *PP*, p. 19.

²⁶⁴ Pierre Perrault en entrevue avec Paul Warren dans *CDP*, p. 18-19.

²⁶⁵ *Ibid.*

²⁶⁶ Daniel Laforest, *APC*, p. 48-49.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 48.

assouvi par l'intervention du régional (que j'associe au don de la parole) dans la création artistique. Laforest ajoute cependant que

ce régional à défaut d'être *expérimenté*, demeure encore indistinct. La subjectivité dans l'écriture de Perrault prend ainsi naissance – c'est-à-dire conscience de soi – dans ces limbes où le langage dont on hérite ne suffit plus à nous dire sans pour autant qu'il soit possible d'en revêtir un autre, sans pour autant qu'il soit encore donné à la subjectivité du poème de « prendre langue » ailleurs²⁶⁸.

C'est pour cela que Perrault ferait appel à l'autre en lui « donnant la parole ». Selon Laforest, nous sommes confrontés à une opposition entre unité et hétérogénéité, entre centre et périphérie. Laforest a une vision géographique de cette opposition, j'en propose une culturelle. Elles ont somme toute les mêmes conclusions : le malaise identitaire créateur faisant appel à l'autre pour tenter de combler un vide. Je considère que mon modèle culturel correspond davantage au vocabulaire et aux thèmes employés par Perrault puisque l'opposition littérature/parole est selon moi à la base de son processus d'écriture. Si cette opposition ne le quitte pas, c'est peut-être aussi parce que sa technique lui demande sans cesse de passer de l'oral à l'écrit. Ce transfert ne se fait pas sans heurts. La parole est simplifiée par l'écriture qui, elle, est unidimensionnelle. Le choix d'écrire pose des problèmes de transmédiatité que nous examinerons au prochain chapitre en nous arrêtant sur ce que j'appelle le don de la parole chez Perrault.

²⁶⁸ *Ibid.*

CHAPITRE 2

Donner la parole

Si je suis cinéaste, je suis cinéaste de la parole vécue. Et il faut admettre que la vie connaît bien son métier. Nous avons tiré les marrons, nous avons donné la parole à Ulysse²⁶⁹.

L'expression « donner la parole » doit être celle qui revient le plus souvent dans les textes de Perrault. Une question s'impose : pourquoi ? Pourquoi, par exemple, donner la parole plutôt que la prendre ? Mais aussi à qui Perrault la donne-t-il ? Comment le fait-il ? Par ailleurs, cette expression serait de bon aloi lorsqu'on parle de cinéma direct, mais lorsqu'on en vient à l'écriture, elle ne va pas de soi. En effet, comment donne-t-on la *parole*, au sens littéral (puisque c'est entre autres ce que veut faire Perrault), au moyen de l'*écriture* ? Cela pourrait sembler paradoxal si on ne s'intéressait qu'à l'oralité. À la rigueur, cela serait possible dans des pièces de théâtre ou même dans des romans, mais Perrault *donne la parole* dans ses essais et ses poèmes. A-t-on affaire au même type de parole quel que soit le genre, le médium ? Si ce n'est pas le cas, quelles en sont les conséquences ? Par ailleurs, peut-on vraiment parler d'un don ? Autrement dit, y a-t-il des motivations idéologiques derrière le choix des paroles qu'il transcrit ? Répondre à ces interrogations est l'objectif de ce chapitre qui permettra de réfléchir à la question de base de ce mémoire : l'investissement symbolique de la parole permet-il vraiment d'éviter de faire de la « Littérature » ?

Stéphane Boulais dit que Perrault « aime frapper l'esprit. [Qu'il] est un dompteur de mots. [Qu'il] les plie à ses exigences pour mieux les montrer. [Qu'il] est un monstateur, [...] dans le sens [où] il présente plus qu'il ne représente²⁷⁰ ». Certes, Perrault agit parfois comme un écrivain metteur en scène dont l'objectif est de mettre en valeur les récits qu'il a recueillis. Son écriture agit alors comme un faire-valoir du discours rapporté, mais, comme nous le verrons au chapitre 3, elle n'est pas complètement transparente et Perrault joue donc un rôle important, qu'il nie pourtant. Examinons d'abord quelles paroles Perrault retient dans son travail citationnel et pourquoi.

²⁶⁹ Pierre Perrault en entrevue avec Paul Warren, *CDP*, p. 59.

²⁷⁰ Stéphane-Albert Boulais, *GB*, p. 123.

1. Porteur de silence à remplir

Comme nous l'avons vu plus tôt, le travail artistique de Perrault est la conséquence d'un malaise identitaire étroitement lié à un manque à combler : l'absence de la réalité quotidienne des Québécois francophones dans la culture et les médias qu'ils consomment. Selon Jocelyn Maclure, « la définition d'une identité (individuelle ou collective) ne peut [...] être disjointe de sa narration, de son articulation dans les récits plus ou moins cohérents²⁷¹. » Perrault se propose donc de faire une grande place à ces récits dans son œuvre.

Lorsqu'il débarque à l'Île aux Coudres pour la première fois, armé de son magnétophone, Pierre Perrault n'est pas certain de ce qu'il va y trouver, ni même certain de ce qu'il cherche. Il cherche à remplir un manque. En anticipant sur le prochain chapitre, on peut dire que Perrault se sent très tôt chargé d'une mission :

Je considère l'écriture comme un service aux hommes. Cinéaste ou poète, je suis écrivain public. J'ai le rôle de rendre la parole aux gens. J'ai pour fonction de dire l'intérieur du sentiment collectif québécois avec les outils de sa vie. Si je parle neige, que ce soit sur mes pistes ! Le poète, c'est celui qui parle à même lui²⁷².

On voit bien dans cette citation combien l'écriture est pour Perrault quelque chose d'utilitaire ; elle est *au service* des hommes et le poète l'est aussi, par extension. Pour ce faire, il doit rendre compte de la réalité des Québécois et son meilleur « outil » pour y arriver est leur parole puisqu'elle permet d'éviter toute fiction. De plus, ils ont un langage que Perrault choisit parce qu'il le trouve non seulement beau, mais aussi utile dans la mesure où il contient autant un message que des indices de l'identité collective québécoise. Par conséquent, il donne la parole aux hommes et ainsi, une existence parce que « [s]i personne ne le fait chanter n'existe pas le violon²⁷³. » Si personne ne peut entendre ces gens qui n'ont pas de place dans l'art et les médias, c'est un peu comme s'ils n'existaient pas. La parole étant l'outil identitaire par excellence, la leur donner permet de faire connaître (ou de se rappeler) non seulement des individus, mais aussi un mode de vie, des traditions, etc.

Donner la parole permet donc de lutter contre l'aliénation subie par le peuple québécois et perpétuée par l'écriture. Perrault, qui se qualifie de « citoyen de l'écriture dominante²⁷⁴ », se libère par le fait même de sa propre aliénation. En donnant la parole, il

²⁷¹ Selon Jocelyn Maclure, *RI*, p. 28.

²⁷² Perrault en entrevue avec Jean Royer dans *EJP*, p. 80-81.

²⁷³ Pierre Perrault, « Trou d'homme », *DPA*, p. 319.

²⁷⁴ Pierre Perrault en entrevue avec Paul Warren dans *CDP*, p. 19.

veut combattre les effets habituels de l'écriture et ainsi inscrire ses racines québécoises à même ses textes. Perrault affirme que la place qu'il accorde à la parole n'est pas vraiment un choix, qu'il n'a qu'une seule option : le Québec, la parole. À sa manière, Perrault travaille donc, comme les écrivains de *Parti pris*, à « délier les chaînes de l'aliénation nationale²⁷⁵ ».

L'aliénation est profonde : non seulement la littérature privilégie-t-elle d'autres cadres que le Québec dans ses récits, mais elle favorise aussi la fiction. La place qu'a occupée l'Église au Québec depuis sa fondation en a fait une société du sacré. Or le support par excellence du sacré, selon Perrault, c'est le livre. La place du livre n'a fait que grandir à tel point que, dans les années 1950 et 1960, beaucoup d'artistes sentent le besoin d'enjoliver la réalité, ce que Perrault déplore tout particulièrement. Selon lui, il ne suffit que de la capter et de la transcrire. Il se situe donc à l'opposé de ceux qui recherchent le spectaculaire, il ne veut pas divertir. Pourtant, il admet vivre dans un monde où, plus que jamais, l'imaginaire, par le biais de la télévision notamment, tente de s'emparer du « marché colossal²⁷⁶ » que représentent les loisirs de l'homme. Ce dernier y perd sa créativité et son jugement et endosse une identité qui, non seulement n'est pas la sienne, mais qui en plus ruine la population québécoise autant économiquement que culturellement. La conséquence de cela, telle que racontée dans les derniers chapitres de *De la parole aux actes*, est le suicide des créateurs québécois, que Perrault qualifie de « fruit du mépris, de la honte de sa mère²⁷⁷ ». Comme le fait remarquer Jocelyn Maclure, ce mépris est dénoncé par plusieurs artistes, notamment Gaston Miron, Hubert Aquin et Gérald Godin qui plaident pour une prise de conscience de cette situation afin de dépasser la « condition psychologique infériorisante²⁷⁸ » qui garde le Québec dans un « long sommeil²⁷⁹ ». La discordance entre la langue de la culture officielle et la langue maternelle nuit donc autant aux créateurs qu'à la culture. Par la fiction, les Québécois font le choix de s'aliéner, perdant ainsi leur désir d'améliorer leur destin pour se jeter dans l'imaginaire, et tombent dans le piège de l'écriture qui « dépayse²⁸⁰ ». Perrault, au contraire, a le « goût du pays²⁸¹ » et

²⁷⁵ Jocelyn Maclure, *RI*, p. 59.

²⁷⁶ Pierre Perrault en entrevue avec Léo Bonneville dans *EPP*, p. 46.

²⁷⁷ Pierre Perrault en entrevue à Radio Canada, *PEQ*, p. 4.

²⁷⁸ Jocelyn Maclure, *RI*, p. 56.

²⁷⁹ *Ibid.*

²⁸⁰ Pierre Perrault, *LM*, p. 38.

²⁸¹ Pierre Perrault en entrevue avec Paul Warren dans *CDP*, p. 141.

tente, tel qu'il l'affirme dans « Le Discours sur la parole », de « fracasser le moule inventé ailleurs pour donner libre cours à la vie²⁸². »

Pour combattre l'aliénation, il choisit des personnages plus réalistes et moins prétentieux que les héros de fiction. Tenus à l'écart de la littérature, de l'histoire et de la place publique, ils représentent le réel²⁸³ dans un monde de fiction. Perrault décide de « parler en leur faveur²⁸⁴ », de souligner leur existence. Dans des cas extrêmes, comme lors du tournage de *L'Acadie l'Acadie* ??? (qui sera la source de plusieurs textes, notamment « Lettre à mon meilleur ennemi »), il met au jour des événements graves : « il s'agit d'une tragédie et d'une vraie tragédie... de pauvres... de muets... Nous avons essayé de leur donner la parole... pour que ce génocide-là ne passe pas inaperçu, pour mémoire²⁸⁵. » *Donner la parole*, c'est donc une façon de prendre position et d'agir.

En introduisant des citations dans ses textes, Perrault fixe aussi des discours et des récits qu'il considère beaux et sages. Le type de mémoire qu'il cherche à créer n'est cependant pas seulement composé de souvenirs de jadis, mais aussi d'apprentissages *pour la suite du monde*. Par ailleurs, Perrault veut « rendre hommage²⁸⁶ » ; aussi dit-il vouloir « [é]lever [...] un monument à la mémoire en forme de poème²⁸⁷ ». Il faut souligner, comme nous le verrons plus tard, que Perrault choisit des personnages qui sont en quelque sorte des experts dans le domaine de la parole et qui, écartés des écritures, ont perfectionné le langage jusqu'à en faire un art²⁸⁸. Perrault croit d'ailleurs que les plus grands poètes n'ont pas laissé de trace écrite de leurs poèmes. Aussi personne ne connaît ces hommes à qui ne serait jamais venue l'idée d'essayer de publier. Rares en littérature, ils sont plus fréquents dans la vie de tous les jours ; Perrault affirme d'ailleurs qu'il y a des poètes exceptionnels dans chaque village.

Il choisit donc comme modèles des hommes naturels²⁸⁹. En fait, Perrault croit que la spontanéité combinée à l'authenticité de l'art fait de meilleures œuvres. Donner directement la parole aux gens est donc une bonne façon d'y parvenir puisque cela élimine ainsi le

²⁸² Pierre Perrault, « Discours sur la parole », *DPA*, p. 13.

²⁸³ Comme nous le verrons au prochain chapitre, les termes « réel » et « réaliste » ne sont pas innocents dans les écrits de Perrault. Ce sont des notions complexes que Perrault place à l'opposé d'autres notions comme celles de « fiction », de « rêve » et d'« inexistence ».

²⁸⁴ Pierre Perrault, « Neigeries », *GV*, p. 22.

²⁸⁵ Pierre Perrault cité par le Conseil québécois pour la diffusion du cinéma dans *PP*, p. 39.

²⁸⁶ Pierre Perrault cité par Michel Larouche dans *SP*, p. 43 ; Pierre Perrault, *NII*, p. 188.

²⁸⁷ Pierre Perrault cité par le Conseil québécois pour la diffusion du cinéma, *PP*, p. 14.

²⁸⁸ Donnons en exemple des hommes comme Alexis Tremblay, Hauris Lalancette et Didier Dufour.

²⁸⁹ Voir ce que nous avons défini comme « homme naturel » au chapitre 1.

médiateur, à condition que l'on considère que Perrault joue un rôle minimal, qu'il est un simple transcripteur. Ce choix est aussi conséquent avec le fait qu'il ne s'intéresse pas tant à la vérité qu'à la réalité. Donner la parole permet donc de libérer cette dernière de la « prison de [son] petit imaginaire. Pour lui laisser libre cours²⁹⁰. » Stéphane Boulais et Michel Larouche insistent d'ailleurs beaucoup, dans leur thèses respectives, sur l'importance de la *liberté* de la parole pour Perrault. Larouche explique que ce dernier « aime l'espace dramatique de la parole, ce lieu où l'hésitation, le défaut, la précipitation, le relâchement, la spontanéité ajoutent à la grande comédie du sens. Il a développé le goût d'entendre le *spontané*, l'*impulsif*, le *fougueux*, l'*emporté*, l'*émotif*²⁹¹. » En résumé, plutôt que de chercher à raconter des histoires ou à créer des suspens, bref à créer des émotions chez ses lecteurs, il s'intéresse simplement (cela n'est simple qu'en apparence) à l'homme.

Pierre Perrault, avocat n'ayant jamais pratiqué, croit davantage au pouvoir de la parole qu'en celui des poursuites judiciaires pour parvenir à la réappropriation du territoire et de la culture. La justice, comme l'écriture, ne protège à ses yeux que l'intérêt des riches. La parole permet de reconquérir l'âme et le patrimoine, qui y sont étroitement liés. Reconnaisant toutefois la puissance de l'écriture, Perrault l'utilise d'une façon nouvelle en lui incorporant quelque chose qui va au-delà de l'oralité. Homme d'action, il « pr[en]d la parole en la donnant²⁹² ».

2. De l'hétérogène

J'étais comme un saumon dans ces eaux-là. Moi, ma rivière, c'était ce langage-là. J'ai fait progressivement une sorte d'inventaire qui m'a acheminé à un langage vécu : celui des gens que je fréquentais à Charlevoix. Ce langage a énormément influencé mon écriture²⁹³.

C'est à la radio que Perrault a découvert la parole. Cette découverte a influencé son écriture dès ses débuts à Radio-Canada et la parole n'a cessé de le faire jusqu'à la fin de sa carrière. Il explique que, depuis lors, il a

plein la tête [...] de leurs gestes, de leurs mots, de leurs dictons et [s]'en [sert] continuellement ! Tous les livres [qu'il a] faits sont pleins de citations, [il] ne peu[t] [s]'en

²⁹⁰ Pierre Perrault en entrevue avec Paul Warren dans *CDP*, p. 53.

²⁹¹ Stéphane-Albert Boulais, *GB*, p. 251.

²⁹² Pierre Perrault, « Discours sur la parole », *DPA*, p. 30.

²⁹³ Jean Royer, *EJP*, p. 83.

empêcher... Autrefois on citait la Bible, et bien[, lui, il] cite l'Île aux Coudres. [Il est] certain que c'est de la poésie²⁹⁴.

Il a choisi les Coudriotes parce qu'ils correspondent exactement à sa définition de ce qu'est un poète²⁹⁵. Mais Perrault ne fait pas que citer des hommes, il cite aussi des personnages historiques, des livres, etc. Il élabore donc une écriture délibérément hétérogène, à cheval entre le français littéraire et un langage populaire représenté par diverses expressions et tournures. Jocelyne Tessier considère que cette accumulation et cette juxtaposition créent une résonance mythique. Perrault prend, en effet, appui sur ceux qu'il cite. Mais il ne cite pas que ceux qu'il aime. Comme le fait encore remarquer Tessier, il utilise aussi parfois des discours inspirés directement du langage employé à l'église, en droit, en biologie, dans le monde des affaires, etc. J'ajouterais par ailleurs que Perrault emprunte par moment le discours des institutions (discours historique, politique, économique, etc.), mais qu'il ne le fait que pour le tourner en dérision ou pour s'en servir comme contre-pied puisqu'il entre en opposition avec les citations au style plus populaire qu'il utilise d'habitude. Pourquoi donner la parole à une personne ou à un groupe plutôt qu'à un autre ? Ce sera la première question que je traiterai. Ensuite, j'essaierai d'expliquer ce qui justifie l'emploi de ces citations. J'étudierai aussi de quelle façon Perrault les intègre à son écriture. Après avoir brossé un tel tableau, je pourrai donc répondre à la question première de ce chapitre : peut-on parler, chez Perrault d'une appropriation de la parole de l'autre ? Ultimement, cela permettra de déterminer si Perrault fait véritablement « don » de la parole et d'établir jusqu'à quel point l'écriture de Perrault l'influence.

2.1 Une parole aux multiples visages

2.1.1 De chair et d'os

Les citations qui se retrouvent le plus souvent dans les textes de Perrault sont certainement celles reprises des dialogues de ses films. Elles vont de pair avec sa volonté de créer des textes plus vivants. On remarque par ailleurs que Perrault a des personnages préférés. Qu'est-ce qui justifie cette préférence ? Qu'ont-ils en commun ?

Parmi les personnes à qui Perrault donne la parole dans ses textes, les habitants de l'Île aux Coudres sont sans conteste les plus présents. Cela s'explique par le fait qu'ils sont

²⁹⁴ Pierre Perrault en entrevue avec Michel Pleau dans *ÉCP*, p. 64-65.

²⁹⁵ Voir premier chapitre, section 1.1.3.

à la base de son apprentissage de la parole. Pour Perrault, « Charlevoix, c'est peut-être le pays de la parole par excellence²⁹⁶. » Des habitants de l'Île, celui qui est cité le plus souvent est Alexis Tremblay, son père spirituel, celui qui l'a accueilli à l'Île. C'est un grand conteur qui connaît par cœur l'histoire de la région et qui a une façon très humaine et très poétique de la narrer :

Sans autre moyen que la parole. Il s'empare des événements à leur naissance. Avec son génie verbal et la faucille acerbe de logique rudimentaire, il les bouscule, les occulte, les éprouve d'objections, de reproches, de colère, et il en tire ses conclusions sur tout ce qui bouge²⁹⁷.

Cette habileté à raconter est une qualité qui se retrouve d'ailleurs chez la plupart des Charlevoisiens que Perrault cite dans ses textes. Alexis s'en démarque parce qu'il fonde son savoir sur « Le livre » (le *Brief Récit* de Jacques Cartier, que Perrault apprécie particulièrement) et ainsi, sa mémoire, qui ne manque pas d'imagination²⁹⁸ », a une certaine forme de légitimité qui a fait de lui un homme reconnu par tous les habitants de l'Île aux Coudres. On peut donc dire qu'il parle avec un panache et une prestance à nul autre pareil.

Perrault cite aussi beaucoup Grand Louis, le « poète instantané²⁹⁹ », dont il apprécie l'enthousiasme. Rappelons-nous que, pour Perrault, « [c]'est la capacité d'un homme de s'émerveiller ! C'est vraiment ça qu'est le poète. Ce qui importe au fond c'est [*sic*] pas ce qu'on raconte mais comment on le raconte³⁰⁰... ». La façon qu'a Grand-Louis de « vantardiser³⁰¹ » et de « légender » les événements et la vie des hommes avec une intensité unique en a fait un personnage de premier plan dans son œuvre, alors que ce pêcheur était pourtant considéré un peu comme l'idiot du village par ses concitoyens. Perrault, quant à lui, n'a de cesse de vanter ses qualités de conteurs : « [c]'est le vent qui vente. (...) C'est Grand-Louis-à-Joseph-de-l'Anse. Lanceur de marsouins. Conteur de merveilles. Vent qui vente. Et il ne fréquente que l'exclamation³⁰². » On remarque tout le potentiel du conteur dans cette comparaison pléonastique et dans l'insistance sur le souffle. En général, ce sont donc les compétences narratives qui poussent Perrault à privilégier certains personnages plus que d'autres. Il aime ceux qui savent littéralement recréer les événements devant leur auditoire par le simple pouvoir des mots.

²⁹⁶ Pierre Perrault cité par Jean Royer, *ACP*, p. 40.

²⁹⁷ Pierre Perrault, *NII*, p. 132.

²⁹⁸ *Id.*, « Discours sur la parole », *DPA*, p. 17.

²⁹⁹ *Id.*, *NII*, p. 158.

³⁰⁰ Pierre Perrault cité par Yves Lacroix dans *PPP*, p. 168 (tiré de Pierre Perrault, *Gens de mon pays*).

³⁰¹ Pierre Perrault, *NII*, p. 26.

³⁰² Pierre Perrault, « Discours sur la parole », *DPA*, p. 23.

Tous ceux qu'il cite n'ont pas cependant le même caractère. Par exemple, Perrault accorde une place particulière à Marie, la femme d'Alexis. Elle est l'une des rares femmes à qui il donne la parole. Elle ne correspond pas à la flamboyance des personnages qu'il choisit habituellement. En effet, Perrault cite facilement les capitaines de goélettes, ces hommes exceptionnels qui ont vécu des expériences extraordinaires et qui « implore[nt] la proie facile d'un étranger, tard dans la nuit, pour se jeter tête baissée et à tous risques dans l'aventure du récit³⁰³. » Marie, elle, est timide, retirée. Perrault dit la découvrir une fois où il avait attendu le retour d'Alexis (qui était sorti), avec qui il voulait discuter. Elle a une façon naïve et sobre de raconter que Perrault admet ne pas avoir remarquée au départ, mais qui l'a beaucoup touché lorsqu'il a réécouté l'entrevue qu'ils avaient enregistrée ensemble lors de cette rencontre. Marie a en commun avec les autres personnages de l'Île de Renne Perrault dans sa quête identitaire.

En fait, Marie a un caractère qui tranche avec le reste des personnages auxquels Perrault donne la parole dans ses textes. Par exemple, Hauris Lalancette, ce cultivateur abitibien passionné de politique, a une exubérance et une ferveur qui crèvent autant l'écran que le texte et qui diffèrent complètement de la réserve de la femme d'Alexis Tremblay. Le prêtre Alexis Jouveveau, que Perrault qualifie de « théologien-poète³⁰⁴ », est un autre personnage que l'on retrouve souvent dans ses textes. Il a une façon de s'exprimer dont la passion est contagieuse. À la différence du reste de ses personnages habituels, cependant, les citations que tire Perrault de son discours servent moins à nourrir le référent historique et identitaire de ses textes. En tant que missionnaire au « pays de la terre sans arbre », Jouveveau est un homme indispensable pour communiquer avec les Amérindiens parce qu'il traduit non seulement leur langage, mais aussi leurs coutumes. Les citations de lui conservées par Perrault se rapprochent donc de celles d'un anthropologue. Or, Perrault considère les Indiens comme un peuple qui a vécu une assimilation semblable à celle que les Québécois subissent. Les discours du prêtre servent donc à illustrer cela. On rencontre aussi parfois dans les textes de Perrault des citations des étudiants acadiens qui ont été les personnages du film *L'Acadie, L'Acadie ???* (1971). Ce film a inspiré des textes comme « Lettre à mon meilleur ennemi », dans lequel l'extrême intensité des commentaires des étudiants (issue de la situation critique dans laquelle se trouve leur langue maternelle en Acadie) rappelle celle des autres personnages des films qui sont cités ailleurs. Alors que les

³⁰³ *Ibid.*, DPA, p. 33.

³⁰⁴ *Id.*, « De la toponymie », DPA, p. 48.

citations fournissent des informations utiles à la quête de Perrault, c'est la détresse identitaire des étudiants qui justifie leur présence. Ainsi, leur place dans ses textes s'explique, comme c'était le cas pour les Amérindiens, par la précarité de leur situation, qui peut être lue comme une métaphore de celle vécue au Québec.

En résumé, lorsque Perrault cite des hommes en chair et en os, c'est-à-dire lorsqu'il donne la parole aux personnages de ses films, il met en valeur des hommes sans notoriété (des cultivateurs, des Amérindiens, des navigateurs, des étudiants, des villageois) qui se divisent en deux catégories. D'une part, il y a ceux qui sont chargés d'une passion exubérante et qui savent recréer les histoires qu'ils racontent. Ils transmettent la culture québécoise et renseignent le lecteur sur leur quotidien. Ces gens, qui savent décrire « avec des mots exaltants... avec des blasphèmes au passage... avec un sens incroyable du superlatif qui n'a pas besoin du recours au latin, avec *issime* zézayant³⁰⁵ », sont les plus présents. D'autre part, il y a ceux qui sont moins flamboyants, mais qui ne livrent pas moins un message d'une grande puissance issue le plus souvent d'un sentiment de perte. Ils sont porteurs d'un message et ont été choisis pour cette raison. Comme nous le verrons plus tard, ils illustrent le propos et les inquiétudes de Perrault qui explique que

Ce qui [lui] importe, c'est le verbe, ce grand révélateur, l'émotion, un contenu personnifié. Autrement dit, les personnages ne sont pas là comme les pions d'un jeu d'échec, les protagonistes d'une histoire suspendue sur nos têtes qui nous menace, mais ils sont là pour eux-mêmes. Ils ne procurent pas une victoire. Ils permettent de prendre connaissance. De réaliser ! De se rendre compte de la réalité³⁰⁶.

Par ses personnages, Perrault veut s'approcher d'un vécu ordinaire afin de le reproduire et non simplement l'évoquer ou l'imiter. Ainsi, débarrassé du romanesque, l'homme prend le haut du pavé. Le choix des paroles et des discours est toujours beaucoup influencé par la poésie qui se dégage de la vie des hommes et de leurs paroles et la poésie, comme nous l'avons vu plus tôt, est le fruit de la réalité sans artifice plutôt que de l'idéal et de la fiction.

2.1.2 Intertextualité : la voix des livres

Comme le rappelle souvent Perrault, il y a beaucoup plus de poésie dans le personnage d'Ulysse que dans celui de son auteur et c'est pourquoi il a voulu « donner la parole³⁰⁷ » au premier plutôt que de se prendre pour Homère. Rencontrant des *Ulysse* un

³⁰⁵ *Id.*, « Les trois navires », *DPA*, p. 99.

³⁰⁶ Pierre Perrault en entrevue avec Paul Warren, *CDP*, p. 94.

³⁰⁷ Pierre Perrault en entrevue avec Paul Warren, *CDP*, p.59.

peu partout au Québec, il a donc décidé de donner une place majeure à leur parole. Perrault dit se positionner en retrait de ces hommes qui sont « l'épopée d'avant l'écriture³⁰⁸ », leur offrant ainsi le premier plan dans *son* écriture. Ainsi, il opte pour le réel et s'éloigne des auteurs classiques pour « nommer l'homme d'ici³⁰⁹ », à l'image de Félix-Antoine Savard. Perrault voit l'auteur de *Menaud, maître draveur* et de *l'Abatis* comme un précurseur et le cite souvent. Il fait d'ailleurs fréquemment référence à Menaud, se comparant à lui comme si c'était un homme qui avait vraiment existé. Il soutient que Savard a été le premier à montrer l'homme d'ici, accordant ainsi une place littéraire à l'identité québécoise et lui octroyant aussi une légitimité nouvelle. Perrault ne lui pardonne pas cependant « ses prétentions gréco-latines³¹⁰ ». En effet, Savard, « englué³¹¹ » dans la mythologie, a introduit le draveur dans un texte poétique dont le modèle est gréco-latin. Perrault reconnaît qu'il s'agit d'un pas dans la bonne direction, mais en appelle cependant à une réappropriation totale de l'imaginaire. Il a donc cherché à écrire des œuvres où des personnages comme Menaud ou Alexis pourraient se « reconnaître³¹² » davantage que dans le poème d'influence gréco-latine parce qu'il considère que les héros auxquels Savard compare ses personnages ne leur vont pas à la cheville.

Les modèles littéraires de Perrault sont beaucoup plus terre-à-terre. Ainsi que je l'ai mentionné, il aime bien citer Jacques Cartier puisque, pour lui, il est un « homme de l'aujourd-le-jour³¹³ » et de descriptions, bref, un homme du réel. Perrault s'en inspire directement dans les longues narrations de *L'Oumigmag* (1993), un documentaire qu'il a tourné sur le bœuf musqué dans la baie d'Ungava. Il comparera d'ailleurs cette œuvre à ce que Cartier raconte de *l'Isle aux Ouaiseaulx [sic]*. Comme le fait remarquer Paul Warren dans *Pierre Perrault, cinéaste de la parole*, son style est très proche du récit de voyage puisqu'il rend compte de ce qu'il a vu et entendu, donne ses impressions et décrit beaucoup. J'ajouterais aussi que, comme Cartier, Perrault se laisse toucher, il s'émerveille, il tente d'expliquer, il apprend à nommer comme un découvreur, mais aussi comme un poète. En racontant, en nommant et en poétisant ce qu'il découvrait, Cartier légitimait le territoire. Perrault va même jusqu'à dire que les *Relations* de Cartier lui « tiennent lieu

³⁰⁸ Pierre Perrault, « Discours sur la parole », *DPA*, p. 23.

³⁰⁹ *Id.*, *LM*, p. 38.

³¹⁰ Pierre Perrault cité par Yves Lacroix (dir.), *QIC*, p. 20.

³¹¹ Pierre Perrault, « Discours sur la parole », *DPA*, p. 11.

³¹² *Ibid.*, p. 22.

³¹³ Pierre Perrault cité par Stéphane-Albert Boulais dans *GB*, p. 141.

d'acte de naissance³¹⁴. » Il apprécie particulièrement cette possibilité qu'offre l'écriture et se positionne donc en tant qu'héritier du navigateur. Il en fait son « maître à penser et à dire³¹⁵ », un maître qui se situe, soulignons-le, à l'opposé d'une des figures qui tient lieu de repoussoir de son œuvre : Christophe Colomb. Perrault, qui construit ici un nouveau paradoxe, les place en constante opposition. L'un représente la parole et l'autre, l'écriture. Perrault, quant à lui, « ne cherche plus l'imaginaire mais la connaissance, la fiction, mais la réalité, les Indes de Colomb mais l'Amérique de Cartier³¹⁶. » Chacun représente l'un des « deux pôles du regard³¹⁷ ». Cartier symbolise la réalité ; Colomb, l'imaginaire, le paradis. Pour Perrault, la beauté et la réalité vont de pair. Selon lui, la beauté se trouve dans les choses simples.

Bien qu'il cite un *livre*, Perrault fait toujours référence à la *parole*³¹⁸ de Cartier. Ainsi, on peut observer encore une fois que l'oralité et la parole sont deux choses distinctes dans son lexique. Ce dernier affirme d'ailleurs que Cartier « donne la parole au paysage³¹⁹ ». On voit donc que l'expression « donner la parole » ne doit pas être prise au pied de la lettre. En fait, elle a beaucoup plus à voir avec la fidélité au réel qu'avec l'oralité. Son appréciation du navigateur, qu'il qualifie d' « écrivain documentaire³²⁰ », marque ainsi sa préférence pour une forme d'écriture/parole qui ne raconte pas d'histoire et qui ne cherche pas à séduire.

Pierre Perrault donne ainsi la *parole* à de nombreux autres textes. Il en choisit de plusieurs catégories. Par exemple, il cite Félix Leclerc et Gratien Gélinas, qu'Yves Lacroix, se référant aux commentaires de Perrault, appelle les *auteurs exemplaires* ; ils sont cependant moins présents dans mon corpus. En se basant sur le recueil de poèmes *Gélivures*, on peut ajouter à cette liste de nombreux poètes comme Pierre Morency, Gaston Miron, Jacques Brault, etc. Perrault apprécie particulièrement l'usage de la réalité québécoise que font ces auteurs. Ces poètes, qui écrivent sur le pays, ont touché Perrault et

³¹⁴ Pierre Perrault en entrevue avec Paul Warren dans *CDP*, p. 49.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 45.

³¹⁶ Pierre Perrault en entrevue avec Paul Warren dans *CDP*, p. 69.

³¹⁷ Lise Gauvin et Gaston Miron, « Pierre Perrault », *Écrivains contemporains du Québec : Anthologie*, Montréal, l'Hexagone, 1998, p. 429 (tiré d'un extrait de « L'Alidade », conférence de Perrault reproduite dans Rachid Boudjedra (dir.) *L'écrivain et l'espace*, Montréal, l'Hexagone, 1985.) Désormais désigné par le sigle *PIP*.

³¹⁸ Pierre Perrault en entrevue avec Paul Warren dans *CDP*, p. 44.

³¹⁹ *Ibid.*

³²⁰ *Ibid.*, p. 45.

l'ont aussi influencé. On observe leur présence directe et indirecte dans le texte. Souvent, il tresse leur discours avec le sien, comme il le fait avec ses personnages de film. Ainsi, il

emprunte toutes les voix qui sont à [sa] portée... la voix de Chiasson qui rentre en ACADIE COMME EN RELIGION, la voix de Miron qui se fait UTOPIQUE pour contourner les constitutions, la voix de Leclerc qui ALOUETTE EN COLÈRE, la voix de Brault annonçant que NOUS SOMMES EN PLEIN TROU D'ESPÉRANCE, la voix de Godin et de tous ceux QUI SONT DEVENUS CICATRICES... À CINQ HEURES DU MATIN... ET QUI VEULENT TUER³²¹ ...

On peut voir le fait de donner la parole comme une sorte de collaboration entre deux artistes : Perrault prend appui sur eux et va y chercher un soutien, mais il met aussi leurs idées en valeur et les prolonge. Plus qu'un enrichissement, les différents auteurs qu'il cite contribuent à son travail. Par exemple, il fait appel au sociologue et poète Fernand Dumont pour parler de l'aliénation. Il dit ainsi écrire « [c]omme celui, dont parle Fernand Dumont, forcé de vivre en locataire dans une maison imaginée par l'autre, qui *refait sans cesse son lieu par la parole*, sans cesse [il s]'acharne à une parole étrangère au vécu³²². » Perrault ne se contente pas de citer, cependant. Dans l'extrait précédent, comme dans plusieurs autres cas, il paraphrase un peu, il travaille autour de la citation lui donnant ainsi parfois une nouvelle signification. On peut donc aussi voir cette relation comme une sorte d'échange : les idées se complètent, s'influencent, se renouvellent. Les voir dans d'autres contextes leur donne souvent un nouveau souffle.

Comme s'il s'agissait d'un processus naturel, Perrault utilise les phrases des autres comme si elles étaient les siennes, en prenant subtilement soin de marquer ses emprunts grâce à l'utilisation de l'italique et des mises en retrait. Par exemple, dans « Miron », en parlant de l'époque où les poètes étaient souvent engagés sur le plan politique, il écrit

Ô le temps merveilleux et plein d'espoir d'une chanson de source ! Nous avons salué le nouvel âge de la parole (Roland Giguère), le réel absolu (P.-M. Lapointe), la froide merveille de vivre (P. Morency), l'avènement des barachois et de l'argiboire et des museries dans notre vision du monde. C'est alors que nous avons fini par prendre ses larmes pour des perles (J.-G. Pilon)³²³.

Comme on peut le voir, l'intertextualité permet à Perrault de donner la parole à des auteurs qu'il estime. Il choisit ces poètes parce que, pour lui, rien ne décrit mieux une *situation* que le récit de ceux qui l'ont vécue. Par conséquent, pour parler de l'époque de la Révolution tranquille, toute description studieuse de sa part serait artificielle. Je crois qu'il s'agit là du raisonnement derrière l'instinct intertextuel de Perrault. Ses citations sont toujours un peu

³²¹ Pierre Perrault, « Miron », *DPA*, p. 379.

³²² Pierre Perrault, « Mon meilleur ennemi », *DPA*, p. 214.

³²³ Pierre Perrault, « Miron », *DPA*, p. 371.

des outils, bien qu'elles créent aussi des effets esthétiques. Il utilise d'ailleurs plusieurs notions et formules qu'il emprunte à d'autres artistes comme le fameux « nègre blanc d'Amérique³²⁴ » ou d'autres moins connues comme l' « *aliénation du fondamental*, dont parle Gaston Miron³²⁵ ».

Le choix de citer ces poètes suit la même dialectique que la sélection des personnages : ils sont, eux aussi, un peu comme une deuxième famille, une communauté de lecture du monde. Je crois que, compte tenu de la perpétuelle quête identitaire de Perrault, on peut voir aussi à travers cette intertextualité poétique une volonté de se situer dans une lignée. Il choisit des auteurs qu'il estime et leur rend une forme d'hommage, comme c'est le cas de façon évidente dans « Miron³²⁶ » :

voici que Miron fonde son silence obstiné, *raboteux*, *raboté*, non pas sur la faute du gel, ni sur *les siècles de l'hiver* qui le rebrousse en vain, ni sur *l'aliénation délirante* qui n'arrive pas à transpercer *la couenne* dure et la *babiche* orignal, héritées de la misère brute d'un peuple détourné, mais la réfutation des fils désormais réconciliés avec le monde et son confort électronique à nos *détriments*³²⁷.

Dans cet essai où il mélange toutes sortes de techniques (passages de lettres, intertexte poétique, poèmes en prose) pour rendre hommage à Miron et pour expliquer son silence, Perrault amalgame aussi sa voix à celle du poète. Ce mélange hétérogène, que nous pouvons observer dans l'extrait ci-dessus, est une façon de mettre en valeur l'écriture de Miron. On peut aussi voir cette intertextualité comme un pot-pourri de fragments qui ont touché Perrault. Cependant, rapprocher ainsi les paroles les confine à un seul sens, à une seule lecture. Je traiterai davantage de cela à la fin de ce chapitre. Pour le moment, je me contenterai d'évoquer le fait que, si Perrault trafique ainsi les textes des autres, c'est souvent parce qu'il voit en leurs auteurs des frères qui ont des opinions communes.

Michel Pleau qualifie ainsi la relation que Perrault entretient avec les autres poètes de « fraternelle³²⁸ ». Il précise aussi que Perrault n'est pas seul dans ses livres puisqu'il est accompagné de tous ses « amis ». Dans le même ordre d'idées, Yves Lacroix identifie les « ennemis³²⁹ » de Perrault, comme Sartre et Gide. Ces auteurs représentent l'opposé du réel, c'est-à-dire la fiction et l'exotisme. Perrault a toujours senti un snobisme et un mépris

³²⁴ Pierre Perrault, « Du droit de regarder les autres », *DPA*, p. 282.

³²⁵ Pierre Perrault, « Du droit de regarder les autres », *DPA*, p. 299.

³²⁶ Il s'agit du texte d'un discours qu'il prononce à l'occasion de la remise du prix Duvernay à Gaston Miron.

³²⁷ Pierre Perrault, « Miron », *DPA*, p. 369-370.

³²⁸ Pierre Perrault en entrevue avec Michel Pleau dans *ÉCP*, p. 66.

³²⁹ Yves Lacroix, *PPP*, p. 26.

de la part de ce type d'auteur et de l'industrie littéraire en général et il y fait souvent allusion dans son œuvre écrite.

Perrault fait donc souvent de brèves références à des œuvres qui sont à l'opposé de son idéal. Il faut noter qu'il a la capacité de retenir par cœur ce qu'il lit et que son éducation classique lui a appris à les évoquer spontanément dans des contextes qui les appellent. Sa culture littéraire lui fait donc évoquer des personnages ou des titres d'œuvres canoniques. Il n'en cite pas pour autant le texte, contrairement à ce qu'il fait pour les références qu'il apprécie davantage. On peut y voir une volonté de rester à la surface. Par exemple, dans le « Discours », il compare Orphée, Alexis et Lucon (le gendre de Menaud qui suivra ses traces) en insistant sur la supériorité des héros québécois. Il répétera cette méthode en comparant le cultivateur Hauris Lalancette au triple Géryon, le géant à trois têtes. Remarquons au passage que Perrault va à l'encontre de l'usage classique de la comparaison mythologique, lui enlevant tout son lustre en donnant la supériorité au réel.

En plus de ces références mythologiques expéditives, Perrault fait de rapides allusions aux auteurs classiques. Ces allusions se distinguent considérablement de ses citations habituelles parce qu'elles sont presque toujours utilisées comme contre-exemples. Elles sont un lieu propice à la critique. Je crois que Perrault s'en sert particulièrement parce qu'elles sont connues de tous et qu'elles lui permettent donc de gagner du temps. Par exemple, il parle d'Homère, qui représente le créateur de fiction par excellence, comme nous l'avons vu plus tôt, parce qu'il n'a pas su donner la parole à l'homme réel ; il s'est contenté d'inventer. Perrault le critique souvent, comme il critique d'ailleurs ses imitateurs, qui manquent d'originalité en plus de renier leurs semblables et leur époque. On peut cependant dire que, même si Perrault ne fait pas ses comparaisons avec les classiques de façon conventionnelle, et bien que sa culture académique ne soit pas quelque chose qu'il revendique, quelques évocations plus traditionnelles se glissent parfois subtilement dans ses textes. Par exemple, dans la « Lettre à son meilleur ennemi », il fait référence à un grand auteur anglais : « [j]e n'implore pas votre aide. Je ne prétends pas que vous ayez le courage de Byron en faveur de ma libération. (Je sais que j'aurai à me battre, et que le dominateur considère le féodalisme comme un droit.)³³⁰ ». Un peu plus loin, dans le même texte, il cite Camus : « [j]'aime trop mon pays pour être nationaliste, a dit Camus et dirait Trudeau s'il

³³⁰ Pierre Perrault, « Lettre à mon meilleur ennemi », *DPA*, p. 221.

pouvait s'exprimer avec adresse³³¹. » Dans cet extrait, malgré le fait que la citation semble en accord avec ses idées, il ne faut pas oublier qu'il cite le père de l'existentialisme, courant littéraire aux antipodes de ses opinions littéraires, et s'en sert pour faire une association avec un politicien qu'il n'aime pas. Il fait aussi ce genre d'association ambiguë à l'occasion avec Proust, La Fontaine et bien d'autres. On peut donc dire que Perrault a une façon toute personnelle et peut-être assez ingrate de citer des écrivains classiques à son profit tout en les rejetant.

2.1.3 Donner la parole à l'Autre

Perrault donne la parole à d'autres types de personnes ou de groupes qui lui sont antipathiques. En effet, il cite beaucoup de personnages non littéraires qui sont plus ou moins à l'opposé de son idéal, bien qu'il faille spécifier qu'il s'agit d'une fraction de l'ensemble de ses citations. Ainsi, il cite des personnages historiques comme Charles Lawrence, officier britannique responsable de la déportation des Acadiens ; Henri Laborit, biologiste et philosophe du comportement animal et humain ; Lord Durham³³², homme politique et administrateur colonial britannique ; etc. Ces hommes, qui ont eu une influence importante sur le Canada ou sur le colonialisme en général, Perrault les montre comme les complices de l'usurpation du territoire qu'ont vécue les Québécois. À tout le moins, ils permettent de mieux la comprendre. Perrault les cite parfois longuement pour démontrer d'où vient son point de vue et souvent pour appeler la colère du lecteur. Par exemple, dans « Lettre à mon meilleur ennemi », s'adressant à un homme fictif qui représente le colonisateur, Perrault tente de démontrer l'injustice évidente qui est à la base du pouvoir des dirigeants en citant Charles Lawrence :

Voulez-vous connaître vos motivations ? Il suffit de lire ce qu'écrivait, en octobre 1755, un certain Lawrence (connaissez-vous cet homme qui était en quelque sorte le maire Jones de son époque ?) :

Je me flatte d'espérer que l'évacuation du pays par les habitants hâtera grandement cet état de choses (soit l'établissement des colons anglais sur les terres acadiennes), parce qu'elle nous met immédiatement en possession de grandes quantités de bonnes terres prêtes à la culture.

Voilà pour le pillage. [...]

³³¹ *Ibid.*, p. 222.

³³² Lord Durham fut bien sûr l'auteur du rapport du célèbre *Rapport Durham*, qui prévoyait l'assimilation rapide des Canadiens français.

Une lettre datée du 9 août 1755 est encore plus explicite à propos de ce que Lawrence lui-même nomme pieusement l'évacuation :

*Nous formons actuellement le noble et grand projet de chasser de cette province les Français neutres qui ont toujours été nos ennemis secrets*³³³.

Le choix d'un personnage au caractère aussi ingrat que Lawrence, qui ne tient absolument pas compte des conséquences que ses gestes ont sur la vie des dépossédés, sert à indigner les lecteurs. Dans ses commentaires, Perrault utilise autant la voix directe (« [v]oilà pour le pillage ») que l'ironie (« nomme pieusement l'évacuation ») pour choquer le lecteur. Ainsi, toujours dans la « Lettre », alors qu'il raconte l'expérience humiliante au cours de laquelle un conseiller francophone de la mairie de Moncton fut obligé de prononcer le serment à la reine d'Angleterre afin d'accabler les étudiants venus demander le bilinguisme à l'hôtel de ville, Perrault n'hésite pas à en rapporter le contenu sans que l'on puisse véritablement justifier l'utilité de cette citation en étudiant la logique de ce texte

Et voici, pour votre édification, le texte de ce serment qui nous est odieux :

I do sincerely promise and swear that I will be faithful and bear thrue allegiance to Her Majesty Queen Elizabeth the Second and that I will defend her to the utmost of my power against all traitors, conspiracies or attempts whatsoever.

Qu'en dites-vous ? Or donc, si vous ne récusez pas Jones et Lawrence je suis votre ennemi³³⁴.

On remarque encore une fois l'ironie de Perrault quand il écrit : « pour votre édification ». Cette citation ne contribue pas à « l'édification » son destinataire, mais elle peut, par exemple, véritablement déranger les lecteurs indépendantistes. Plus qu'une simple évocation, une citation pareille appelle une réaction, quelle que soit l'allégeance du lecteur. Or, si on veut pousser un lecteur à l'action, il faut d'abord créer une réaction. Par ailleurs, le texte du serment crée aussi un instant quasi théâtral. En reproduisant ce texte, il recrée la scène, il fait sentir au lecteur l'humiliation subie par les Acadiens. Pour Perrault, c'est une façon de faire *vivre* la scène, de se situer dans le réel plutôt que de l'imiter. Il s'agit d'un type d'*aparté* que l'on retrouve davantage dans les récits oraux (où la théâtralité joue un grand rôle) que dans les essais conventionnels. Donner la parole à un grand éventail de personnages et de textes permet donc véritablement de s'approcher du réel.

³³³ Pierre Perrault, « Lettre à mon meilleur ennemi », *DPA*, p. 222-223.

³³⁴ *Ibid.*, p. 223-224.

Perrault cite ainsi toutes sortes de personnages historiques, ajoutant parfois de courts commentaires ou insérant les citations dans ses propres phrases comme si ces deux propos ne faisaient qu'un. Par exemple, il écrit : « Lord Durham vous a rassuré sur ce *peuple ignare, apathique et rétrograde*³³⁵. » En fait, Perrault aime bien le contraste de son style avec celui de ceux qu'il cite. Pour que la dichotomie soit plus frappante, il ne les situe au mieux que très sommairement. Cela permet de parler de l'histoire sans suivre la méthode historique et en se rangeant donc davantage du côté de l'art. Perrault veut d'abord et avant tout créer des effets. C'est une façon très personnelle, un peu poétique, de faire les choses. L'art, cependant, est subordonné au message. En effet, les idées qu'il souhaite communiquer ont le haut du pavé, les actes qu'il souhaite provoquer aussi. Il ne produit pas des textes académiques, il ne se soucie même pas vraiment de citer ses sources. Il croit que la correspondance la plus exacte entre la réalité des Québécois et la littérature est vraiment primordiale. Plusieurs écrivains, tel Paul Chamberland, croient eux aussi que l'écriture doit suivre le langage de ce qu'ils appellent « le pays réel³³⁶ », un langage déficient qui reflète la vie des habitants de ce pays, puisqu'il s'agit du meilleur moyen pour réfléchir à cette situation. Il s'agit alors de repousser l'esthétisme et de prôner une écriture qui est une forme de témoignage sur le contexte québécois de leur temps, « une tentative de conciliation entre la poésie et la vie banale de tous les jours afin que cesse la “scandaleuse opposition” du rêve et de la réalité³³⁷. »

2.1.4 Conclusion

En conclusion, on peut affirmer que Perrault préfère citer les hommes dont la vie et l'œuvre s'inspirent de la terre et de l'identité québécoise. Ils savent nommer. En fait, les personnages de film que cite Perrault correspondent à sa définition de ce qu'est un poète. Jean Royer affirme qu'ils ont en commun d'être parmi les derniers à agir dans le sens collectif. Leur langage lui est donc utile afin de créer, comme nous le verrons au prochain chapitre, un effet de perlocution maximal. Je crois que le recours aux citations est aussi utilisé en fonction de son potentiel dramatique et poétique, ce qui permet ainsi à Perrault de jouer sur plusieurs cordes. Ce dernier explique d'ailleurs à Michel Pleau qu'il choisit des

³³⁵ *Ibid.*, DPA, p. 228.

³³⁶ Paul Chamberland cité dans Lise Gauvin, *Parti pris littéraire*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1975, p. 47.

³³⁷ Lise Gauvin, *PPL*, p. 47.

personnages qui lui « ressemblent un peu [et qui] ont quelque chose de beau à dire et de plus important pour nous autre que toutes les chansons rock de la terre³³⁸. » Mais Perrault donne-t-il seulement la parole pour faire place à des choses *belles* et *importantes* ? Non, puisqu'il ne fait pas seulement appel aux individus qu'il estime. En effet, il utilise aussi un contre-discours dans l'intention de faire réagir ses lecteurs ce qui, espère-t-il, les mènera à l'acte.

2.2 La parole comme procédé littéraire

Nous avons vu que, de manière générale, Pierre Perrault donne la parole à toutes sortes de gens et ce, pour différentes raisons (hommage, volonté de se doter d'un lignage, volonté de promouvoir un type de langage qu'il ne possède pas, désir d'exprimer correctement une réalité qu'il n'a pas toujours vécue personnellement). Nous verrons maintenant ce que cela signifie concrètement et traiterons donc de ce qui pousse Perrault, dans des contextes particuliers, à intégrer la parole des autres à son texte. En effet, il n'y a pas que des raisons idéologiques qui le motivent à faire une si grande place à la parole des autres dans ses textes. Il y a aussi des raisons pratiques et esthétiques. En fait, Perrault cite tellement, en utilisant d'ailleurs des procédés si différents les uns des autres, que je pense qu'il est important de voir aussi cela comme un véritable choix littéraire.

Souvent, lorsqu'il écrit des essais, Perrault se sert de citations pour introduire de nouvelles idées. Ses essais étant chargés d'opinions, le changement de locuteur peut faire penser au récit d'une réflexion collective. En effet, certaines citations peuvent ressembler à de nouveaux arguments amenés par un interlocuteur. Par exemple, dans l'essai « Miron », Perrault se demande où sont passés les écrivains engagés d'autrefois. Il donne alors abruptement la parole à l'essayiste et romancier Pierre Turgeon qui traite, quant à lui, de politique

Flambés ! Disparus ! Évanouis ! Ou peut-être tout simplement récupérés ! Réinvestis dans l'inoffensif et le très doux.

Il est assez remarquable de constater que tout ce qui se prétend d'extrême gauche, en ce moment, est subventionné par le fédéral.

PIERRE TURGEON

³³⁸ Pierre Perrault en entrevue avec Michel Pleau dans *ÉCP*, p. 67.

D'extrême gauche. Et aussi tout ce qui est lénifiant (mot prophétique) ; le désir qui ne pose de questions qu'aux étoiles³³⁹.

Les deux hommes parlent d'engagement. Alors que Perrault constate un changement, Turgeon en évoque une des causes. Ils ont un thème en commun, mais deux approches différentes. Perrault se laisse entraîner par le propos de Turgeon et reprend la parole en approfondissant le point de vue de ce dernier. À certains moments dans les textes de Perrault, les échanges de pareille sorte se prolongent et se répondent au point de prendre presque la forme d'une conversation. Cette façon non traditionnelle d'écrire se rapproche un peu du cinéma.

Le cinéma est aussi proche d'un autre type de citation, qui prend la forme du flashback. Souvent, dans ses essais, alors qu'il décrit une situation, Perrault insère un souvenir qui a un lien commun avec cette situation. Généralement, le passage du présent au passé se fait abruptement. Ces insertions agissent donc à l'image des flashbacks qui sont introduits dans certaines œuvres cinématographiques (je fais référence à des œuvres traditionnelles et non au cinéma direct). Par exemple, alors qu'il explique comment se tend une pêche à marsouin, Perrault fait appel à Léopold pour montrer tout le cérémonial qu'il y a dans la narration de ce récit :

[j]'entends encore, dans la nuit, comme en rêve, Alexis le patriarche qui parle : *les jeunes !... mon p'tit garçon !... quand je serai parti de sur la terre...* et je m'imagine que je suis, moi aussi, comme Léopold, *un p'tit garçon* et que je pourrai à mon tour travailler pour relever la pêche³⁴⁰.

Insérer les dires d'Alexis permet à Perrault de faire revivre la scène. Mais Perrault n'est pas un spectateur passif : il coupe la parole à Alexis et s'emporte. Il faut dire cependant que Perrault laisse souvent une plus grande place à ses personnages dans ce type de citation. En effet, quand il laisse un personnage raconter une aventure ou un souvenir, l'espace qu'il lui accorde peut facilement dépasser une page. On note, dans ce retrait de l'auteur, l'admiration du poète devant ce qui lui est raconté.

L'influence du cinéma se fait aussi sentir dans les citations qui mettent en œuvre des changements de plan. Souvent, Perrault se sert de ses personnages sans trop les présenter ni introduire leur discours. Ce type d'écriture ressemble à celle d'un changement de plan au cinéma. On peut observer cela dans cet extrait du « Discours »

Y aura-t-il toujours des vieux parmi nous pour défendre la propriété du récit, pour nous préserver des images toutes faites, pour nous induire en légende ?

³³⁹ Pierre Perrault, « Miron », *DPA*, p. 384.

³⁴⁰ *Ibid.*, « Discours sur la parole », *DPA*, p. 33.

*quand je pense
que c'était moé
qui faisais ça !!!
sus l'devant du canot !!!
que je tuais ça !!!
[...]*

Je n'ai pas choisi qu'il parle ainsi du marsouin parmi toutes les bêtes du fleuve dont il pouvait tirer leur fable³⁴¹...

Perrault parle des temps qui changent et, sans véritable introduction, passe la parole à Grand-Louis. On pourrait comparer cette manière de faire à un documentaire engagé : on entendrait, en voix off, un narrateur très troublé par les temps qui viennent puis, soudainement, apparaîtrait un personnage émotif au langage coloré qui viendrait, en quelque sorte, illustrer le propos du narrateur. Il s'agit d'une forme d'illustration plus directe que ce à quoi la littérature est habituée, et ce, surtout dans le cas de poèmes et d'essais qui utilisent généralement surtout la métaphore et des figures rhétoriques.

Ces changements abrupts de focalisation créent l'impression que les mots des personnages de Perrault complètent les siens : « [i]l parle un peu français à cause de l'école et, dans cette mesure, *sa vie est toute mêlée*³⁴². » Le résultat est un texte métissé où chacun sert de faire-valoir à l'autre. Perrault s'occupe du style et des idées et, souvent, il emprunte des mots afin d'arriver à nommer correctement — « *ce que Savard nomme UN MÉTIER D'ESCLAVE justement*³⁴³... » — et de transmettre des apprentissages. Par exemple, dans « Du droit de regarder les autres », un essai sur l'aliénation, Perrault cite les paroles d'un Amérindien : « *[p]our autant que c'est respectable, le poisson est plus respectable que la farine, leur a enseigné l'homme qui a fait le dernier tambour de chasse*³⁴⁴. » Comme nous l'avons vu plus haut, pour Perrault, il vaut mieux citer que d'essayer de faire une description dans un langage étranger aux *maîtrises*³⁴⁵ dont il parle. Cela affadirait le texte. De plus, les mots des autres lui viennent à la bouche si naturellement qu'il lui arrive de se citer lui-même en insistant sur ce fait grâce à l'italique. Que ses idées ne changent pas et qu'elles reviennent dans plusieurs textes est aisément concevable. Mais pourquoi se citer soi-même (sans même donner la source de ses textes, bref sans donner la chance au lecteur curieux de lire le texte original) plutôt que de se paraphraser ? D'après moi, ce ne peut être

³⁴¹ *Ibid.*, DPA, p. 26.

³⁴² *Id.*, « Du droit de regarder les autres », DPA, p. 298.

³⁴³ *Id.*, « Miron », DPA, p. 381.

³⁴⁴ *Id.*, « Du droit de regarder les autres », DPA, p. 311.

³⁴⁵ Pour *maîtriser quelque chose, il faut l'avoir vécu.*

expliqué que par la façon de mémoriser qu'il a acquise lors de son éducation classique et qui est notamment mise à contribution lors du prémontage et du montage de ses films.

Les citations ont aussi une valeur stylistique et esthétique. Perrault sait jouer avec le registre poétique et ses personnages aussi. Il aime mettre cette poésie en évidence et en faire ressortir l'originalité. On peut observer ce travail de *monstration* dans cet extrait des « Trois navires » où Gérard Harvey raconte l'histoire d'un homme qui a traversé le Saguenay lors d'une journée très venteuse :

C'est un langage au superlatif. Encore faut-il avoir quelque chose à raconter.

[...]

il rencontre un de ses amis quelques jours plus tard

qui lui dit :

« comment ça s'est passé l'aut' jour

Quand t'as traversé l'Saguenay ? »

Il dit :

« écoute mon tchum

quand les quarts de lard

débarquent en avant du bateau

pis viennent rembarquer en arrière...

i fait pas beau »

Ils ont vécu au superlatif, de père en fils, jusqu'à ce jour³⁴⁶.

Les Coudriotes ont une façon de s'exprimer qui est unique. Perrault admire l'extrême intensité de leur langage et ne se contente pas de les citer. En effet, ici, il avertit son lecteur à deux reprises d'être attentif au *superlatif*.

Comme nous l'avons vu plus haut, Perrault aime aussi créer des effets poétiques avec ses citations. La juxtaposition de deux styles différents lui permet de briser le rythme de son texte et d'opposer deux types de langue complètement différents. Par exemple, Perrault dit que les jeunes d'aujourd'hui

se sont engagés dans une autre aventure, mercenaires d'une autre seigneurie, chevaliers d'une autre industrie, jetant le froc aux orties pour endosser le disco, le ketel, le yamaha, le structuralisme, le salaire minimum, le sacerdoce dialectique, abandonnant aux spéculateurs voraces cette triste *terre d'étoiles humiliée* (A. Grandbois) et leurs pères au bout du rang³⁴⁷.

Perrault joue ici sur trois registres. D'une part, il cite un poète. Il cite souvent les poètes québécois et ce, surtout lorsqu'ils parlent de leurs rapports avec la terre, avec le *pays*. Ces derniers apparaissent un peu partout dans ses textes, principalement pour qualifier cette terre et ses habitants. Grâce à cela, il exprime son attachement autrement que rationnellement. Se positionnant en défenseur des origines et des traditions, en les évoquant poétiquement, Perrault permet à son texte de parler autant à la tête qu'à la sensibilité de ses

³⁴⁶ Pierre Perrault, « Les trois navires », *DPA*, p. 99.

³⁴⁷ *Id.*, « Miron », *DPA*, p. 372.

lecteurs. D'autre part, dans cet extrait, il crée un contraste éloquent en rapprochant un registre poétique d'une énumération de termes appartenant à la modernité (*le disco, le ketel, le yamaha, le structuralisme, le salaire minimum, le sacerdoce dialectique*), représentant la société de consommation de biens et d'idées. Il n'utilise pas de majuscules pour marquer les noms propres, ce qui met les noms de compagnie sur le même pied que les autres membres de l'énumération. Ceci a pour conséquence d'insister sur l'effet métonymique des marques qui sont ici prises pour de simples produits. Enfin, il utilise aussi un champ lexical de la guerre (*engagés, mercenaires, seigneurie, chevaliers*). Citer de cette façon est un bon moyen pour rejeter indirectement, dans ce cas-ci l'impérialisme de la société de consommation.

Emprunter le langage de l'autre est une donc aussi une bonne manière de le dénoncer et de le critiquer de l'intérieur. Par exemple, il compare les jeunes à des « *[m]utants électroniques programmés à l'acide, [qui] ne veulent rien savoir de notre projet³⁴⁸* » (politique). Ici, comme à bien des occasions, Perrault cite l'autre plutôt que de résumer son discours. En citant Lucien Francoeur, un poète qui ne correspond pas à son idéal poétique, il fait parler la modernité. Utiliser ce type de citation permet de briser le rythme de lecture puisque la différence de style et de ton brise la continuité du texte et demande par ailleurs une attention particulière. C'est une bonne façon d'attirer l'attention du lecteur sur ses idées et de les faire valoir sans s'appuyer sur une argumentation classique. Je crois que ce genre d'argumentation est d'ailleurs plus difficile à contrer puisqu'il est insidieux et qu'il ne s'adresse pas directement à l'intellect du lecteur. Il s'agit donc d'un outil efficace qui permet de ne pas toujours user d'un ton moralisateur.

Ainsi, il serait trop court de dire simplement que Perrault donne la parole pour illustrer ce qu'il dit. Bien sûr, ses citations sont presque toujours reliées aux thèmes qu'il développe. Mais comme nous l'avons vu, elles enrichissent aussi le texte de multiples manières en introduisant d'autres arguments ou points de vue, en insistant sur quelque chose d'important ou en faisant ressortir la beauté et la poésie de ses citations. L'usage qu'en fait Perrault n'est pas étranger à son travail cinématographique, qui influence d'ailleurs beaucoup son écriture. Il ne défend pas seulement une idéologie, il fait une place à un mode de vie, ce qui lui permet de mettre en scène des personnes plutôt que des idées. Ainsi, il joue encore une fois avec la sensibilité de ses lecteurs. Perrault met aussi en

³⁴⁸ *Ibid.*, DPA, p. 383.

évidence ceux qui ne partagent pas ses idéaux, sans nécessairement les contredire directement. Par le simple fait de les citer, il arrive à dévaluer leur propos. Bref, donner la parole est un outil argumentatif très efficace auquel je ferai directement référence au prochain chapitre lorsqu'il sera question du style polémique de Perrault, qui joue beaucoup sur les perceptions du lecteur pour être plus efficace.

2.2.1 La « pratique de la littérature »

2.2.2.1 Amalgamer

Perrault a fait beaucoup de montage/collage à la radio ainsi qu'au cinéma afin de transformer des centaines d'heures d'enregistrement en œuvre cohérente et significative. Cette technique a beaucoup influencé son écriture. On peut remarquer facilement le recours au collage en étudiant la mise en page de ses textes. Par exemple, le nombre de citations en retrait est frappant à la lecture de ses livres. Elles sont presque toujours en italique et sont isolées et segmentées comme les vers d'un poème. En effet, sauf quand elles proviennent d'un texte, les lignes sont très courtes et dénuées de ponctuation et de majuscules. Bien sûr, cette technique imite la discontinuité de la langue parlée, mais je crois que Perrault l'utilise aussi pour d'autres raisons. En effet, Perrault n'affirme-t-il pas que les meilleurs poèmes sont oraux³⁴⁹? Un tel type de mise en page permet donc de rapprocher l'oralité et la poésie (deux mondes qui se côtoient selon lui trop rarement) puisque bon nombre de ces citations ont été recueillies lors de ses entrevues ou en tournage. Par ailleurs, cela produit aussi des mises en évidence très efficaces :

C'est Jean-Baptiste Lalo de La Romaine qui m'a raconté la dépossession.

*maintenant je remarque
que je commence à changer
quand je suis dans le bois
je commence à avoir hâte
de manger de la farine*

*autrefois jamais
je n'avais ce goût-là³⁵⁰*

³⁴⁹ « Les plus grands poètes ont écrit et écrivent encore leur poème sur la cire des mémoires... et personne ne le sait et eux-mêmes ne le soupçonnent pas encore. » (Perrault, « Discours sur la parole », *DPA*, p. 36.)

³⁵⁰ *Id.*, « Du droit de regarder les autres », *DPA*, p. 304-305.

Ici, la mise en forme semble respecter la respiration du personnage cité. De plus, un peu comme l'enjambement en poésie, les changements de ligne mettent en évidence certaines choses. Par exemple, d'attirer l'attention sur l'opposition entre le *bois* et la *farine*.

Ce remarquable tressage de propos se rencontre aussi à plus petite échelle dans l'emploi massif de mots que Perrault emprunte un peu partout. Ces emprunts lexicaux ont les mêmes raisons d'être que les citations plus longues que nous avons étudiées plus tôt.

Les citations les plus frappantes sont celles qui se retrouvent en épigraphe ou en exergue de ses textes. Généralement courtes, elles servent surtout à introduire une ambiance ou à évoquer poétiquement le thème d'un poème ou d'un essai. Ces citations ont pour but de présenter le texte, pour en appuyer ou en résumer le sens.

Elles sont très fréquentes dans *Gélivures* (on note leur présence dans 33 poèmes sur 45). Les textes de ce recueil ne possédant pas de titre, les épigraphes, en quelque sorte, les remplacent. En effet, elles ont un effet semblable de préparation à la lecture du poème. Souvent, des extraits des épigraphes sont aussi réutilisés à l'intérieur du poème par des répétitions thématiques ou de façon explicite, ou encore par d'autres citations du même auteur. Perrault cite en épigraphe des poètes comme Pierre Morency, Jacques Brault, Gaston Miron, Rina Lasnier, Anne Hébert, Paul-Marie Lapointe, Gérald Godin, Roland Giguère ; des récits historiques tels la Saga d'Éric le Rouge ; des personnages historiques comme Le baron de La Hontan³⁵¹, Jacques Cartier, Lord Durham, mais aussi des textes non littéraires comme un extrait d'acte notarié ou des textes scientifiques. Sur le plan macrostructurel, chacune des parties du recueil est introduite par un extrait de texte. Par exemple, la première partie « Neigeries », est introduite par un poème de Jacques Rousseau ; la deuxième partie est introduite par un extrait du récit de la saga d'Éric le rouge ; la troisième, par un extrait de texte de Nabuchodonosor. Le recueil se termine sur un extrait tiré de l'œuvre de Fernand Dumont : « *aussi les rêves/ ont-ils pris la route des politiques / clandestines*³⁵² », qui est en lien direct avec la conclusion de *Gélivures*. Perrault utilise donc beaucoup de types de citations qui servent, en général, à illustrer son propos. Elles ont presque toutes en commun de parler du Québec (la terre, la découverte, le peuple, la colonisation, etc.) à différentes époques et de différents points de vue. Elles traitent donc

³⁵¹ La Hontan est un voyageur et écrivain français.

³⁵² Pierre Perrault, « Cornouailles », *GV*, p. 203.

de thèmes semblables à ceux développés dans le recueil. On peut donc croire qu'il s'agit d'une forme de mise en situation et d'une sorte d'éclaircissement des poèmes.

Les citations en exergue sont un peu moins utilisées dans *De la parole aux actes* (elles sont présentes dans six des douze essais). Dans « Les trois navires », Perrault les utilise pour introduire chacune de ses sous-sections. Comme c'était le cas dans *Gélivures*, il cite toutes sortes de personnes, il cite même des personnages de ses films, qui sont d'ailleurs souvent le sujet explicite ou implicite de ses essais. Les citations respectent encore une fois la thématique et permettent souvent de faire précéder la lecture d'une réflexion préliminaire puisque les extraits choisis sont souvent des observations qui tiennent presque de l'aphorisme. Par exemple, la « Lettre à mon meilleur ennemi » commence par une citation de Louis-J. Robichaud, premier ministre du Nouveau-Brunswick, qui semble être un précepte tiré d'une observation : « [L]es minorités doivent se garder d'un trop grand culte pour l'histoire³⁵³. » Souvent, les exergues semblent avoir pour fonction de frapper l'imagination du lecteur, de préparer sa lecture, de donner le ton de l'essai, mais aussi d'amener un point de vue.

En observant la mise en page, on remarque aussi que l'italique est également utilisé pour créer une distance, lorsque c'est nécessaire, avec d'autres langues comme le latin et l'anglais. L'italique ne sert donc pas uniquement dans la transcription de citations. Par exemple, dans ses poèmes, Perrault en fait usage attirer l'attention sur certaines phrases. La plupart du temps, ces phrases ne répondent pas directement à ce qui a été dit plus tôt ni à ce qui suit. Elles se répondent souvent et utilisent un vocabulaire relativement semblable. On peut observer notamment la répétition des verbes *parler* et *dire*. Ces mises en évidence rythment certains poèmes, faisant parfois office de refrain.

Perrault utilise aussi l'italique pour attirer l'attention sur ses « proverbes maison », construits à même les paroles qu'il a recueillies. Ce sont des phrases, empruntées un peu partout, qu'il utilise un peu comme des dictons. Celle qui revient le plus souvent est empruntée à Léopold Tremblay pour décrire la sorte d'homme qu'il est, c'est-à-dire un homme qui a : « *appris à vivre en vivant*³⁵⁴ ». Le même personnage lui a aussi inspiré « *pour la suite du monde*³⁵⁵ », formule que Perrault utilise très souvent pour parler de

³⁵³ *Id.*, « Lettre à mon meilleur ennemi », *DPA*, p. 10.

³⁵⁴ *Id.*, « Discours sur la parole », *DPA*, p. 10.

³⁵⁵ *Id.*, *NII*, p. 243.

l'avenir. Il crée aussi plusieurs variations sur « *Un royaume vous attend*³⁵⁶ », maxime des prêtres colonisateurs, reprise par Félix-Antoine Savard, Maurice Duplessis et Hauris Lalancette. La majorité est cependant empruntée aux colorés personnages de l'Île aux Coudres et est marquée par les répétitions, les idiotismes et les exagérations, ce qui est une autre façon de se rapprocher du langage oral.

2.2.2.2 Une écriture qui se veut *parole*

La place que donne Perrault à la parole dépasse cependant les citations. En effet, elle affecte même par moment son style qui, généralement classique, s'ouvre alors à l'oralité (sans devenir oral bien sûr). Perrault marque si bien la différence entre sa propre parole et celles qu'il cite que cela crée parfois des effets antinomiques qui donnent l'impression qu'il a un style académique et conventionnel comparé à celui des personnages qu'il cite. Perrault respecte en général les lois de la syntaxe de l'écriture. De plus, il a un vocabulaire précis ainsi qu'un style parfois poétique. Sa formation classique et sa condition d'intellectuel et d'artiste créent donc l'effet d'un style très différent des personnages qu'il cite, ces derniers s'exprimant d'ailleurs souvent oralement dans leur contexte original (avant que leur discours ne soit transcrit par Perrault). Cependant, il essaie d'ouvrir son style à l'oralité en utilisant les techniques que nous allons examiner plus loin. On peut croire en tout cas que, si la parole de Perrault n'était pas si souvent confrontée à celle de ses personnages, la critique qualifierait moins souvent son écriture de « classique ». Perrault affirme d'ailleurs à Paul Warren qu'il est « un émigré de l'écriture vers l'oralité³⁵⁷ ». Il écrit parfois comme on parle, en choisissant des verbes à l'infinitif et en utilisant des phrases qui ne sont pas toujours complètes (absence d'un sujet ou d'un verbe), fait remarquer Stéphane-Albert Boulais. On retrouve en effet une grande quantité de phrases nominales dans ses textes. Par ailleurs, il n'hésite pas à recourir au langage populaire. Par exemple, il utilise des blasphèmes. Il transgresse ainsi un véritable tabou de la littérature classique et opte définitivement pour une écriture moins traditionnelle, mais qui n'est pas étrangère à ce qui se fait dans la littérature québécoise à la même époque.

³⁵⁶ *Id.*, « Miron », *DPA*, p. 371.

³⁵⁷ Pierre Perrault en entrevue avec Paul Warren dans *CDP*, p. 174.

L'oralité pénètre aussi ses essais par l'intermédiaire d'une « ponctuation rebelle³⁵⁸ », surtout par l'utilisation fréquente des points de suspension, pas toujours en fin de phrase. L'essai « Miron » nous en donne plusieurs exemples :

[e]t pour mieux vous dire mon sentiment, je vous raconterai l'histoire de Louis... Louis, mon jeune ami du pays du Saguenay, Louis né de parents québécois... québécois comme Miron, vous et moi... Et d'abord je vous parlerai de Rita et de Ferland, ces parents de Louis, ces Québécois de fond en comble³⁵⁹.

Les points de suspension montrent ses hésitations et ses malaises. Cela marque aussi son désir de respecter la syntaxe de la langue parlée. La répétition et l'apostrophe, comme on peut le remarquer dans cet extrait, sont aussi de bons moyens pour s'écarter de la littérature classique et se rapprocher de l'oralité. Toutes ces techniques donnent à l'écriture une impression de spontanéité. Pour accentuer cet effet, Perrault fait aussi appel de façon massive aux points d'exclamation et d'interrogation. Son écriture prend alors un ton à la fois lyrique et dramatique.

Dans sa poésie, Perrault n'utilise presque pas de signes de ponctuation. En vérité, il n'utilise guère que les parenthèses, signe rarement utilisé dans ce genre, du moins traditionnellement. Pour cette raison, la transcription est beaucoup plus difficile pour lui puisque transmettre les pauses et les émotions devient compliqué. Pour diviser ses idées et pour les juxtaposer, il utilise des alinéas et des changements de paragraphes. Les alinéas permettent de rendre les pauses et les hésitations du langage parlé. Par ailleurs, elles remplacent aussi souvent la virgule, et ce, de façon si évidente, qu'on peut croire que la ponctuation lui manque vraiment. C'est que Perrault utilise très souvent l'énumération (autant dans ses poèmes que dans ses essais), qui ne peut vraiment se passer de ponctuation comme c'est le cas dans cet extrait de *Gélivures* : « surgit de l'ombre comme un doute
bourdonne éclate furibonde sainte tire d'ailes nage au
plain des capelans qui se renversent³⁶⁰ ». De plus, on peut la deviner si souvent qu'il est possible de dire que son absence n'a pas d'influence sur le mode de création de Perrault et qu'il se contente de mettre des alinéas pour préserver la lisibilité des strophes. Sans eux, les phrases, qui sont par moment sens dessus dessous, seraient incompréhensibles. Par exemple, il écrit :

Mon père renversait son canot sur le songe et prenait en silence sans témoins le
temps de souffrir entre les dents à bout d'étoiles et de force

³⁵⁸ Stéphane-Albert Boulais, *GB*, p. 292.

³⁵⁹ Pierre Perrault, « Miron », *DPA*, p. 374.

³⁶⁰ *Id.*, « Froidureté », *GV*, p. 131.

lorsqu'il tourne. Perrault est le premier à dire que « [l]a parole doit être libérée des questions posées ; [qu'] elle doit surgir des événements dont elle est la connaissance³⁶². » Il est un monteur cependant : il coupe donc, il choisit, il juxtapose.

³⁶² Pierre Perrault cité par Yves Lacroix dans *PPP*, p. 180.

3. Le grand tressage : la transmédialité

3.1 Retranscription

Il faut voir les textes de Perrault comme faisant partie d'un processus créateur complexe qui requiert plusieurs techniques. Après le tournage de ses films, Perrault se « fabrique une mémoire sur papier³⁶³ » en transcrivant tout le matériel du tournage, notant au passage la prononciation, identifiant les silences et traduisant les intonations. Il dit que la parole sans image « se condense. Elle est comme éclairée de l'intérieur³⁶⁴ » et permet d'entendre des choses qui ne se voyaient pas. La transcription, suivie de la retranscription du matériel choisi lors du montage, fait que les scènes conservées *s'impriment* dans sa mémoire « en sorte que chaque mot, chaque image [deviennent] disponible[s] à toutes les associations d'idées possibles et imaginables ou presque³⁶⁵. » Ces phrases se laissent donc manipuler (comparer, rapprocher, isoler). Ces manipulations se font différemment suivant le type de médium qu'il utilise. L'écriture, en particulier, requiert une attention supplémentaire puisque le passage de la forme orale à la forme écrite oblige à laisser tomber des éléments qui sont incompatibles avec l'écriture.

En effet, l'écriture, malheureusement, ne peut pas tout conserver. Cela explique pourquoi Perrault préfère le magnétophone à l'écrit, le comparant à « [u]ne mémoire qu'on suit à l'oreille, comme les traces d'une bête sur la neige et comme la bête elle-même encore vivante dans sa trace³⁶⁶. » Bref, le magnétophone permet de conserver la vie d'une parole. L'écriture, elle, n'en conserve que le « squelette³⁶⁷ ». Il lui manque tous les petits bruits quotidiens qui l'accompagnent, en passant de l'écho des voix aux craquements des chaises. Il lui manque aussi

les odeurs et la possibilité d'intervenir, de couper la parole, de prendre place dans le discours...

... sans compter une certaine émotion fragile, ténue, impossible à décrire et qui repose sur l'intonation, cette simple et secrète vibration de l'onde sonore qui donne un visage à la parole et défie toutes les interprétations³⁶⁸.

Selon Perrault, l'écriture est donc toujours en retard, artificielle et infidèle. Il dit d'ailleurs dans le « Discours de la parole », qu'il se sent comme un « embaumeur³⁶⁹ » quand il

³⁶³ Pierre Perrault en entrevue avec Paul Warren dans *CDP*, p. 76-77.

³⁶⁴ Pierre Perrault, « Discours sur la parole », *DPA*, p. 36.

³⁶⁵ Pierre Perrault en entrevue avec Paul Warren dans *CDP*, p. 76-77.

³⁶⁶ Pierre Perrault, « Discours sur la parole », *DPA*, p. 29.

³⁶⁷ *Ibid.*, *DPA*, p. 28.

³⁶⁸ *Ibid.*, *DPA*, p. 29.

transcrit ce que disent les habitants de l'Île. Il se sent incapable de transmettre toute la force de persuasion d'une parole, qu'il considère comme étant sa vérité. L'écriture n'arrive pas non plus à rendre tout le poids d'un silence.

Perrault rivalise d'imagination pour que le moins possible soit perdu dans le passage d'un médium à l'autre. Par exemple, pour rendre l'enthousiasme de Grand Louis, il dit qu'il « explose en exclamations. Comme une fontaine éclabousse³⁷⁰ ». Cette comparaison, parfaitement originale, imagée et dynamique, est tout à fait adéquate pour décrire ce grand conteur. Perrault utilise tout ce qui est à sa disposition, mais doit admettre que de temps à autre il « manque de points d'exclamation³⁷¹ » pour rendre justice à ses personnages. Bien que beaucoup se perde dans le processus, il tient malgré tout à faire une place importante à la parole dans ses textes pour rendre hommage à ses personnages et pour en fixer la mémoire. Après tout, il la dit « à leur service³⁷² ».

3.2 Une écriture dramatique : la biotextualité

Comme le fait remarquer Stéphane-Albert Boulais, « Perrault aime l'espace dramatique de la parole, ce lieu où l'hésitation, le défaut, la précipitation, le relâchement, la spontanéité ajoutent à la grande comédie du sens ». En fait, Boulais va même plus loin en affirmant que Perrault est un écrivain dramatique, quel que soit le genre littéraire qu'il utilise. Selon lui, Perrault regrette que l'écriture ne puisse pas rendre compte de la théâtralité de la parole, qui s'accompagne toujours d'une certaine scénographie langagière et il tente de compenser cette lacune par des descriptions *dramatico-poétiques* du lieu du drame. Boulais compare Perrault à un coryphée qui écrirait des « biodrames ». Le biodrame est un concept inventé par Boulais qui signifie, pour le cinéma, l'assemblage de paroles avec des images qui ne repose pas (à la différence d'un film traditionnel) sur un scénario littéraire, mais bien sur une « interprétation montagère³⁷³ » du tournage. Le biodrame est fondé sur l'inattendu. Cela crée une impression de spontanéité, que la fiction est moins habile à créer. Boulais considère que Perrault s'illustre en tant que dramaturge puisqu'il arrive formidablement à révéler ses personnages. Il va même jusqu'à dire que Perrault les

³⁶⁹ *Ibid.*, DPA, p. 28.

³⁷⁰ *Id.*, NII, p. 176.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 165.

³⁷² *Ibid.*, p. 33.

³⁷³ *Ibid.*, p. 253.

interprète, qu'il ne les invente pas, mais qu'il les découvre. Utiliser le drame serait aussi, pour Perrault, une façon d'illustrer ses idées : « [o]r, le biodrame, comme le drame, est l'art de nouer pour dénouer. C'est l'art de noyauter pour mieux comprendre. Aller à l'origine d'un problème³⁷⁴. » Le biodramaturge s'exprime par le montage et les mises en situation des personnages, bref par l'établissement d'un *microcosme dramatique*³⁷⁵.

Je partage avec Boulais cette vision d'un Perrault dramaturge. C'est grâce à cette aptitude que, lors du passage du cinéma à l'écriture, la parole conserve son individualité, son appartenance, bref sa personnalité. Perrault, en vrai dramaturge, arrive donc à préserver l'intégrité de ce que disent ses personnages. Par contre, dans ses textes, en vrai dramaturge encore, il lui arrive de penser à leur place. En effet, il fait plus que les interpréter, comme le souligne Boulais ; il se permet de conclure pour eux. Boulais cite en exemple Perrault qui conclut que : « les chasseurs du Michomiche “ne s'avouèrent jamais d'ailleurs” leurs émotions devant le poème et que Stéphane-Albert³⁷⁶ ne soupçonne pas cela, “même après tant d'années à les affronter sans le moindre succès”³⁷⁷ ». Il faut spécifier cependant que, bien qu'il agisse en dramaturge, Perrault ne met jamais le drame au-dessus de la vie. En résumé, sans ne jamais rien trahir, Perrault construit et interprète. J'ajouterais par ailleurs qu'il affirme toujours qu'il dit la vérité puisqu'elle est sa meilleure arme pour créer et qu'il a l'impression de se battre pour elle.

Cette comparaison avec le théâtre va de pair avec les goûts de Perrault. D'ailleurs, on peut anticiper, en étudiant sa préférence pour le théâtre plutôt que pour le cinéma (à l'exception du cinéma direct bien sûr), son projet littéraire. Perrault apprécie beaucoup que le théâtre ne fasse pas semblant, qu'il y ait un consensus voulant que tout le monde sache que les acteurs jouent et que, dans ce jeu, il y a une distance, une interprétation de la réalité. C'est quelque chose qui vaut autant que la réalité elle-même à ses yeux. Lorsque Perrault fait des films, il ne veut pas faire des « spectacles mais des prises de connaissance, même des prises de conscience³⁷⁸. » Perrault rédige donc en s'inspirant souvent du drame, mais jamais de la fiction, pour faire passer ses idées.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 340.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 302.

³⁷⁶ Stéphane Albert Boulais a participé à un film de Perrault intitulé *La bête lumineuse* qui relate un voyage de chasse. Lors d'une soirée bien arrosée, Boulais suscite la controverse et le malaise parmi les chasseurs en s'obstinant à lire un interminable poème. Il revient sur ce film et sur cette expérience dans sa thèse de doctorat.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 347.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 301-302.

La place qu'occupe la parole dans les textes de Perrault a amené Stéphane-Albert Boulais à développer un autre concept qu'il nomme la biotextualité. L'écriture biotextuelle est une « écriture intertextuelle caractérisée par le tressage de la parole vive, enregistrée et transcrite, avec le mot pensé, pesé, réfléchi ³⁷⁹ ». Le mot « biotextualité » s'inspire du fait que Perrault arrive à « textualiser » ce qu'il entend et qu'il lui donne aussi, par ailleurs, une mémoire. Il s'établit donc un dialogue entre la parole et celui qui l'interprète, la suit, l'éclaire et parfois même la fait valoir. Ce qui m'intéresse surtout dans cette idée, c'est que Boulais voit son écriture comme un constant dialogue avec la littérature et avec son public dont il biotextualise les objections. À ce sujet, Boulais fait référence à Bakhtine qui dit que la dialogisation intérieure du discours pénètre presque toutes les couches sémantiques expressives et possède une force stylisante³⁸⁰ énorme. Ainsi, la littérature perraldienne [serait] « une littérature du boniment et du commentaire³⁸¹ » (sans que cela soit péjoratif). En résumé, les travaux de Boulais étudient les façons par lesquelles Perrault insère la vie dans ses textes et dans ses films. Ils permettent de conclure que la place faite aux personnages dans ses textes est inspirée par sa vision du drame. Ils permettent aussi d'observer que la parole du lectorat a aussi une place dans son écriture.

La biotextualité que Boulais a su observer de Perrault confirme la place que ce dernier accorde à la parole et l'influence qu'a cette dernière sur son écriture.

3.3 Transmédialité et complémentarité

L'écriture offre de nouvelles perspectives à ce que Perrault pouvait faire au cinéma et à la radio. En effet, elle permet et commande le commentaire direct de l'auteur. Perrault explique à Paul Warren qu'il se sent parfois

obligé d'écrire un livre sur un film. Une relation de voyage en quelque sorte. Pour ajouter des dimensions parfois inaccessibles à la première lecture. Pour démontrer l'invraisemblable. Comme si la vie pouvait faire fausse route. En vérité, la vie n'est pas évidente comme la fiction. Il faut savoir lire une complexité. Faire part du mystère³⁸².

Il explique que ses transcriptions sont des reproductions intégrales de ses films. Il y a une différence marquante, pourtant : il se permet d'intervenir afin de donner sa lecture du film, sa perception, ses expériences. Il s'attarde donc à faire des commentaires, il ajoute aussi des

³⁷⁹ Stéphane-Albert Boulais, *GB*, p. 8.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 344.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 155.

³⁸² Pierre Perrault en entrevue avec Paul Warren, *CDP*, p. 144.

transcriptions d'enregistrements qui ne se trouvent pas dans le film. Les écrits nous renseignent donc sur ce qui est significatif pour Perrault puisqu'ils permettent un approfondissement³⁸³. Il faut donc, je le répète, voir les textes de Perrault comme faisant partie d'un processus créateur. Michel Larouche les dit complémentaires, ce que confirmerait Perrault qui affirme que « [l]e film ne se suffit pas à lui-même en somme. Et le livre complète³⁸⁴ ».

Perrault ne peut donc pas se passer de l'écriture, « cette ennemie qu'il aime tant pourtant³⁸⁵ ». Plus qu'un outil, elle est une nécessité. Comme nous le verrons dans le prochain chapitre, bien qu'il ait utilisé la parole pour se distancer des *écritures*, il avait un style très soigné, parfois plus proche de celui des princes que de celui des pauvres. De plus, il est facile de déceler dans son écriture une certaine rhétorique argumentative. Ainsi, comme l'affirme Boulais, « Perrault plaide toujours quelque chose. En fait, il n'a jamais cessé d'être *avocat*³⁸⁶. » Il faut donc, lorsqu'on prend en compte l'utilisation de la parole que fait Perrault dans ses textes, la voir comme faisant partie de cette grande plaidoirie. Est-ce que Perrault donne *gratuitement* la parole ? Interroge-t-il plutôt un témoin choisi à l'avance avec des questions préparées ? Je crois qu'il y a un peu des deux. Perrault respecte la vie et rend toujours compte de sa vision de la réalité sans déformation volontaire. Il reste cependant qu'il s'agit toujours d'une construction issue d'une *lecture* d'événements dont il est l'instigateur (la chasse aux marsouins par exemple).

Perrault a su créer une écriture intermédiaire et intertextuelle. Elle est le résultat d'un tressage de paroles mixtes puisque provenant d'individus de nationalités, de langues, d'époques, de cultures, de milieux sociaux et de caractères divers. Une seule chose les relie : Perrault, qui poursuit, à travers son montage, sa quête de l'origine et sa défense du patrimoine. Ses idées sur l'écriture et la littérature en ont fait en quelque sorte son médium. Il est maintenant temps d'étudier de plus près la place que Perrault occupe en tant qu'auteur dans cette dynamique.

³⁸³ *Ibid.*, p. 81.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 82.

³⁸⁵ Stéphane-Albert Boulais, *GB*, p. 289.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 315.

CHAPITRE 3

Prendre la parole

Maintenant que le tressage de la parole est bien défini et expliqué, il est possible de discerner, derrière le montage des voix, celle du monteur. Comme nous l'avons démontré plus tôt, Perrault rejette la littérature, ce qui pose problème lorsqu'il en vient à prendre la plume. Nous avons examiné plusieurs techniques par lesquelles Perrault essaie d'écrire différemment en tâchant de s'approcher au plus près d'une esthétique de la parole. Or, maintenant que nous connaissons le regard qu'il jette sur la littérature, on peut mieux juger de sa propre voix d'auteur. Par ailleurs, il est temps de se demander, compte tenu de tout le mal que Perrault pense des écrivains, quelle est sa place parmi eux et s'il arrive à écarter complètement la fiction. Dans ce chapitre, nous étudierons aussi le fait que, si on peut voir les textes de Perrault comme une partie d'un processus créatif global (faisant appel à divers médias), on peut aussi les voir comme un outil supplémentaire pour aller au-delà de la parole et véritablement agir par l'écriture. Pour lui, cette perspective est contraire à ce qu'entreprend habituellement la littérature ; c'est une option plus proche du monde oral. Bref, dans ce chapitre, il sera question de la place qu'occupe la parole propre de Perrault dans ses écrits, ou plutôt, nous réfléchirons sur sa « prise » de parole et sur tout ce qu'elle sous-entend.

1. L'action, pas la fiction

*un jour ils sortiront du récit
pour enjamber les lendemains fabuleux³⁸⁷*

La visée des écrits de Perrault est claire et est immédiatement lisible dans le titre de son recueil d'essais : il veut passer *De la parole aux actes*. À la fin de *Gélivures*, on assiste au déclenchement verbal d'une révolution qui menace depuis longtemps :

mais personne ne leur ayant fait l'éloge des fruits personne ne leur ayant enseigné la domesticité
ayant mal dormi dans la chair des commissions ayant épuisé toutes les miséricordes ils en sont
réduits au grand bonheur de passer aux actes³⁸⁸.

Passer aux actes implique donc une libération ou, plutôt, une reprise de possession. Laissons de côté la dimension politique de ce projet pour nous intéresser davantage aux

³⁸⁷ Pierre Perrault, *GV*, p. 71.

³⁸⁸ *Ibid.*

moyens envisagés, qui sont en lien avec le projet littéraire. Le titre, *De la parole aux actes*, indique que la parole serait une étape qui mène à l'action. Cependant, Perrault dit à plusieurs reprises être à la recherche d'une parole qui *est* acte³⁸⁹. S'agit-il de deux types de parole différents ? En quoi l'écriture et la littérature les influencent-elles ?

1.1 Une parole entraînante

Perrault est très attiré par ce que J. L. Austin appelle les *actes perlocutoires*³⁹⁰. Il s'agit d'une sorte d'acte produit *par* le fait de dire quelque chose, c'est-à-dire que l'acte donne lieu à des *effets* immédiats « sur les sentiments, les pensées, les actes de l'auditoire³⁹¹ ». Pour créer ces effets, Perrault essaie de produire une parole qui pousse à l'action ; son discours, « qui n'en peut plus de ne pas passer aux actes³⁹² », veut être l'étincelle qui allumera un grand feu de conséquences. En jouant sur la polysémie du mot « acte », Perrault compare la parole à « une scène. Une scène quelconque d'un premier acte³⁹³. » Nous avons vu plus tôt combien l'utilisation du drame était un outil très utile non seulement pour toucher, mais aussi pour faire réagir les gens. Son meilleur instrument est donc la parole et même le dialogue puisqu'il « entraîne l'homme au-delà de l'énoncé, l'engage, le bouscule. Il [l'homme] est contredit. Il veut convaincre. Bientôt le poseur de question se sent devenir interlocuteur. Il est pris à témoin. Il doit se prononcer, choisir³⁹⁴. » Perrault souhaite que, de cette manière, il arrive à toucher assez les gens pour les pousser à accorder leur vie avec leurs paroles, c'est-à-dire avec la langue et la culture québécoises.

Puisque les effets perlocutoires du discours restent assez difficiles à contrôler, Perrault en vient à vouloir produire un discours qui serait plutôt basé sur des actes d'illocution. Ce type d'acte se produit directement *en* disant. Autrement dit, lorsqu'il y a acte d'illocution, ce qui est dit équivaut à poser un acte. Les conséquences directes de ces paroles sont quant à elles les actes perlocutoires. Ainsi, connaissant les liens étroits qu'il

³⁸⁹ Pierre Perrault, « Discours sur la parole », *DPA*, p. 36.

³⁹⁰ J. L. Austin, *Quand dire c'est faire*, Éditions du Seuil, Paris, 1970, p. 114. Désormais désigné par le sigle *QDF*.

³⁹¹ *Ibid.*

³⁹² Pierre Perrault, « Lettre à mon meilleur ennemi », *DPA*, p. 220.

³⁹³ Pierre Perrault, « Discours sur la parole », *DPA*, p. 37.

³⁹⁴ *Ibid.*

établit entre identité et langage, on comprend que, pour lui, il y a une adéquation entre une langue et la vie des gens qui la parlent. Selon Perrault, la parole est un acte en ce sens qu'elle est une affirmation de soi. Elle représente l'identité individuelle et collective des gens et, par le fait même, leurs « intentions » et leurs « chimères³⁹⁵ ». À l'échelle de la société, elle est donc l'affirmation de la vitalité et de l'existence d'une communauté de langage. Elle peut donc être vue comme un instrument de légitimation. Le corrélat de cela signifie que la parole représente donc aussi une « façon d'être au monde³⁹⁶ ». En effet, à une époque où la surconscience linguistique guette tous ceux qui utilisent le langage, le choix de la langue devient alors un véritable « acte de langage ». C'est d'ailleurs la raison pour laquelle Perrault utilise le langage des autres pour combler les lacunes de son propre rapport à la langue.

Or, la parole n'est pas une garantie de passage à l'acte. En effet, Perrault reproche aux intellectuels, notamment, de se complaire dans le discours révolutionnaire qui ne reflète cependant pas leur style de vie, davantage sécuritaire et confortable. Ils n'accomplissent donc pas d'actes illocutoires. En effet, pour ce faire, il faudrait que soient respectées certaines conditions. Les actes illocutoires, en tant qu'énonciations performatives (des énonciations visant à *faire* quelque chose, à produire une action), sont souvent des actes conventionnels qui doivent donc se conformer à certaines conventions variant selon les cas. Dans le cas qui nous intéresse, les actes illocutoires que souhaiterait voir Perrault requièrent que les intellectuels fassent preuve de ce qu'Austin appelle la « bonne foi ». Ainsi, ces derniers ne se contenteraient pas de paroles en l'air. Bien souvent, Perrault observe que, devant le danger, ils « dénigrent la parole pour ne pas avoir à passer aux actes³⁹⁷ ». Néanmoins, tant qu'il y a discours, selon Perrault, il y a espoir puisque la parole est le meilleur instrument de préparation au changement. Conséquemment, il voit dans certains intellectuels ni plus ni moins que « l'amorce d'une libération³⁹⁸ », ce qui en dit long sur sa foi en la parole.

Ceux qui, au contraire, veulent vraiment que les choses changent doivent persuader la société par leur discours, un peu à l'image du travail des avocats devant les tribunaux. On comprend ainsi que Perrault met à profit sa formation en droit, bien qu'il ait

³⁹⁵ Pierre Perrault, « Lettre à mon meilleur ennemi », *DPA*, p. 212-213.

³⁹⁶ Pierre Perrault en entrevue avec Paul Warren dans *CDP*, p. 34.

³⁹⁷ Pierre Perrault en entrevue avec Léo Bonneville, *EPP*, p. 23.

³⁹⁸ Pierre Perrault, « Discours sur la parole », *DPA*, p. 21.

choisi de plaider devant un tout autre type de tribunal. À Rimouski, il plaide sa cause devant des étudiants perplexes venus l'entendre dans un gymnase où les murs font « rebondir³⁹⁹ » ses paroles sans qu'il arrive à vraiment instaurer une vraie communication. On sent, dans le récit qu'il fait de cette expérience, toute la fragilité du messenger et de son message, tout le courage nécessaire et toute la difficulté de l'entreprise. « L'apprentissage de la haine » permet de comprendre pourquoi Perrault a souhaité une parole qui serait un acte en elle-même plutôt qu'un travail de persuasion. Bref, sans négliger la puissance de la parole en tant que moyen, ce qui revient à se baser sur l'acte de perlocution, il souhaitait mettre de l'avant une parole qui soit elle-même performative.

Comme nous l'avons vu au chapitre 1, Perrault a trouvé à l'Île aux Coudres une parole qu'il rattachait à l'acte : « une autre parole, celle qui fait avancer l'action ; celle qui, au lieu de raconter les exploits du père Louison [un ancien maître de pêche], tend une pêche à marsouin⁴⁰⁰. » En fait, Perrault a la conviction profonde que « [l]a langue doit être occupée par des actes, par des gestes, par des maîtrises⁴⁰¹. » C'est donc ce type de langue qu'il a cherché à employer non seulement dans ses films, mais aussi dans son écriture. Il a découvert la puissance du langage qui, lors de la narration d'un récit par exemple, « met au monde de l'entendement l'événement le plus banal de la vie quotidienne⁴⁰² ». Il s'inspire de cette parole à travers laquelle il croit d'ailleurs reconnaître la naissance d'un pays.

Perrault insiste sur la puissance de la langue *maternelle*, donc identitaire et féconde. Comme nous l'avons vu au chapitre 1, sa fertilité se trouve aussi dans son oralité. Dire quelque chose, c'est permettre à une idée d'exister et de se communiquer. Physiquement, nommer quelque chose, comme l'a fait Jacques Cartier, permet de fonder un territoire. L'attention particulière que Perrault accorde à ce qu'on pourrait appeler « l'art de nommer » vient du fait qu'il s'agit d'une des formes d'énonciation performative⁴⁰³ les plus incontestables. Nommer, tout comme prendre la parole d'ailleurs, c'est attribuer un sens.

En résumé, Perrault élabore une écriture particulière dans laquelle il essaie de produire le plus grand nombre possible d'effets illocutoires et perlocutoires. Pour ce faire, il

³⁹⁹ Pierre Perrault, « L'apprentissage de la haine », *DPA*, p. 137.

⁴⁰⁰ Pierre Perrault, « Discours sur la parole », *DPA*, p. 35.

⁴⁰¹ Perrault dans Jean-Daniel Lafond, *TR*, 1 : 30 : 25.

⁴⁰² Pierre Perrault cité par Conseil québécois pour la diffusion du cinéma, *PP*, p. 43.

⁴⁰³ Ce concept signifie un type d'énonciation visant à *faire* quelque chose, à produire une action. Les énonciations performatives permettent d'accomplir plusieurs types d'actes, notamment, les actes illocutoires. Cette classification a aussi été élaborée par J. L. Austin, *QDF*, 183 p.

utilise un langage identitaire et plusieurs procédés issus de la poésie et du théâtre, mais aussi de l'écriture polémique. Ce travail stylistique sous-entend un travail littéraire.

2. La place du JE

L'écriture de Perrault est somme toute assez autobiographique puisqu'il poursuit sa quête identitaire à travers son œuvre. Il donne beaucoup la parole à d'autres dans ses textes pour assouvir cette quête, mais il agit en tant que filtre parce qu'il choisit quand et à qui il la donne. C'est aussi lui qui la présente, qui « commente puis magnifie l'action⁴⁰⁴ ».

Les textes de Perrault contiennent des citations souvent reliées à l'origine de la nation québécoise. Ils renferment aussi des citations de textes historiques et artistiques qui ont pour but d'expliquer l'état actuel de la culture québécoise. Ces fragments sont encadrés par un « je » (celui de Perrault) qui les subit et qui y réagit. Sa réaction se fait en deux temps. De prime abord, les textes sont eux-mêmes des réactions créatrices inspirées par une vision du monde en général ou par des expériences particulières. Par exemple, les tournages de Perrault avec les Amérindiens ont conduit à la création de l'essai « De la toponymie » dans lequel il réagit à la situation des premières nations au Canada. Dans un deuxième temps, il réagit instantanément à chacune de ces citations. Ce type de commentaire accompagne les lecteurs tout au long de la lecture. Ce travail de description et de narration, doublé d'une prise de position, fait en sorte que la place qu'il occupe dans ses textes est assez proche de celle de l'écrivain, malgré ce qu'il en pense lui-même, comme nous le verrons à l'instant.

2.1 Perrault auteur ? Le travail d'intercession

Nous avons vu plus haut que Perrault dit avoir *besoin* d'écrire. En entrevue à Radio-Canada, on lui demande d'où provient ce besoin, ce goût pour l'écriture. Il répond qu'il vient de très loin et que, sans pouvoir mettre le doigt sur le moment exact, il peut affirmer qu'il apparaît après qu'il a abandonné le droit. Il dit que ce besoin trouve sa source dans une question qui lui est venue jadis :

« Comment transformer en avenir cette mince langue maternelle, encore parfois susceptible de courage, encore à l'occasion capable de poésie ? » Autrement dit, comment

⁴⁰⁴ Stéphane-Albert Boulais, *GB*, p. 214.

en arriver à se prendre pour soi-même, comment s'espérer, comment devenir irrécyclable grâce à l'outil fragile du langage⁴⁰⁵?

Il n'y a rien de surprenant dans le fait que ce besoin d'écrire soit relié à une affirmation identitaire. On sent déjà l'idée d'une *prise* de parole. Mais Perrault revendique beaucoup moins une prise de parole personnelle qu'il n'affirme intercéder en faveur des hommes.

Perrault veut s'effacer devant la réalité, il veut qu'elle prenne toute la place et se considère dès lors plus comme son instrument que comme son auteur. Il dit ne pas pouvoir « prétendre être plus qu'un témoin. Et c'est déjà beaucoup [, lui semble-t-il]. Un témoin qui leur [ceux qui n'ont pas les moyens de se faire entendre] donne la parole au tournage et qui leur rend la parole au montage.⁴⁰⁶ » Par tous les moyens, radio, film, écriture, il s'efforce d'*exprimer*⁴⁰⁷ la réalité, le plus fidèlement possible. En reprenant sa vieille comparaison, on peut dire qu'il veut « révéler Ulysse⁴⁰⁸ » et non se prendre pour Homère. Son écriture se veut donc la plus authentique possible. Il faut dire cependant qu'il choisit *sa* réalité (pour lui, c'est la seule), celle des hommes sans notoriété. Quand il écrit, ce n'est donc pas en tant qu'homme de lettres, mais en tant qu'apprenti dont le « maître⁴⁰⁹ » est la parole populaire. Lorsqu'on lui demande s'il considère faire de la fiction, il affirme qu'il ne fait que recopier intégralement ce qu'il a enregistré.

Bien sûr, il est à la source de ces enregistrements (la source matérielle de ses films). Ce sont ses questions qui ont en quelque sorte provoqué les réponses des personnages. En fait, il dit poser les questions auxquelles il n'arrive pas à répondre par lui-même et que les réponses qu'il reçoit le « révèlent⁴¹⁰ » à lui-même. Ces réponses sont, pour beaucoup, des faits qu'il devrait connaître en tant que Québécois. Elles permettent donc une certaine identification. Perrault va d'ailleurs jusqu'à dire : « Alexis, c'est moi⁴¹¹. » Il faut entendre cette affirmation au sens large. Ils ne sont pas la même personne, mais sont semblables, du moins Perrault peut-il le supposer dans la mesure où il partage avec Alexis une histoire et une géographie communes. Plutôt que de parler d'intercession, Monique Chantoiseau préfère quant à elle parler de « phénomène osmotique » entre Perrault et ses personnages.

⁴⁰⁵ Pierre Perrault en entrevue à Radio Canada, *PEQ*, p. 2.

⁴⁰⁶ Pierre Perrault en entrevue avec Paul Warren dans *CDP*, p. 83.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 49.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 50.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 18.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 88.

⁴¹¹ Pierre Perrault cité par Guy Gauthier et Louis Marcorelle dans « De la Bretagne au Québec », *La Revue du cinéma*, n° 26, janvier 1972, Paris, p. 48. Désormais désigné sous le sigle *DBQ*.

Elle constate qu'en parlant à travers eux, il parle de lui pudiquement et que son désir s'accomplit ainsi par les autres.

Compte tenu de ces observations, il nous faut repenser sa fameuse formule : « prendre la parole en la donnant⁴¹² ». Soudainement, son sens devient plus littéral. Par ailleurs, en intercédant en faveur de la parole des autres, il en devient non seulement l'instrument, mais aussi le représentant. Sachant que son goût pour l'écriture lui est venu juste après son abandon du droit, on peut dire, avec Stéphane-Albert Boulais, que Pierre Perrault n'a jamais cessé d'être avocat. Il a décidé d'utiliser l'écriture, plutôt que de plaider devant une cour.

Or, autant Perrault veut éviter d'être associé à la littérature, autant il se doit d'être réaliste : quand on écrit, on est toujours un peu écrivain. Perrault, se définit donc comme « [u]n hybride. Un métis en somme⁴¹³. » Il croit que la place qu'il fait à la réalité et à la parole l'exclut de la littérature et se voit donc davantage comme « une sorte d'ethnologue égaré en cinéma et en écriture⁴¹⁴ ». En même temps, il sait qu'il a un langage littéraire et c'est donc pour cela qu'il met à l'avant-plan la parole de l'autre, moins littéraire et, espère-t-il, plus proche du réel.

Pour terminer, on peut dire que donner la parole à d'autres ne permet d'éviter le littéraire que symboliquement puisque les choix de citations de Perrault et sa façon de les insérer sont le fruit d'une écriture qui l'est indéniablement. Son travail de montage et d'accompagnement de ces paroles fait qu'il joue un rôle semblable à celui d'un écrivain. Il en refuse le titre parce qu'il prétend ne pas mettre de l'avant un contenu « littéraire ». Son traitement de la réalité, sa volonté d'y rester fidèle alors qu'il faut, pour ce faire, dévier de son contexte et changer de médium, l'amène pourtant à jouer un rôle d'écrivain.

2.2 La parole cinématographique

On serait porté à croire que la parole est plus libre dans les films de Perrault que dans ses textes puisque sa voix se fait moins entendre. De plus, son approche documentaire donne l'impression qu'il s'agit de films absolument fidèles aux situations dont il est question. Par ailleurs, Perrault affirme qu'il n'y a qu'une seule histoire et qu'un seul

⁴¹² Pierre Perrault, « Discours sur la parole », *DPA*, p. 30.

⁴¹³ *Ibid.*, p. 38.

⁴¹⁴ *Ibid.*

montage possible. Cependant, il en reste indéniablement l'auteur. Autant ses films rendent *sa* vision de la réalité au moyen d'images réelles, autant son écriture montre *sa* lecture de la réalité. Quel que soit le médium, Perrault affirme donner la première place à la réalité. C'est pour cette raison qu'il est particulièrement intéressant de voir comment il défend le rapport au réel de ses films, et ce, d'autant plus que la question ne lui a malheureusement jamais été posée par rapport à ses écrits. Perrault croit que ses films sont plutôt fidèles à la réalité, du moins à ce qu'il en a vu. Ses films ne sont pas pour lui l'occasion d'une prise de position ; ce sont ses livres qui le lui permettent.

Perrault veut laisser le spectateur de ses films libre de se faire sa propre opinion :

Je confie au spectateur le soin de décoder une réalité qui n'est pas manichéenne. Il n'y parvient pas toujours. Pas complètement parfois. C'est pourquoi dans un livre je lui propose ma lecture de la réalité. J'essaie de dire à haute voix ce qui dans le film restait indicible. Invisible. Entre les lignes⁴¹⁵.

Perrault considère que le spectateur a un travail à faire, qu'il doit réfléchir à ce dont il est témoin. Il doit aussi repousser ses propres barrières. Le cinéaste ne peut faire ce travail à la place du spectateur. Par le cinéma, Perrault dit « donner la vie à la parole⁴¹⁶ », tout simplement. Bref, il construit une mémoire visuelle et auditive. Le film lui permet de faire vivre plutôt que de simplement raconter. Le travail de critique et la réaction (soit le fait de *passer aux actes*) devraient être faits par le spectateur. Cependant, il faut dire que Perrault souhaite tellement voir ces actes s'accomplir que cela influence sûrement son montage et que ses films deviennent ainsi plus ou moins engagés. Comme le laisse entendre l'extrait ci-dessus, Perrault ne laisse rien au hasard et crée des livres pour accompagner ses films de sorte que le travail du spectateur soit mieux encadré.

La plupart de ses films sont le témoignage d'une aventure que Perrault a vécue aux côtés de plusieurs autres personnages, que ce soit une pêche, une chasse, une grève, un voyage, etc. De tels films lui permettent d'affirmer qu'il reste fidèle à la réalité (ce qui fut mis en doute par nombre de critiques) et qu'il en est simplement le témoin. Cependant, avec *Un pays sans bon sens* (1970) il en va autrement. Dans ce film, Perrault retrace sa quête identitaire. Le montage prend alors une place plus importante puisqu'il représente plus que jamais une vision personnelle de la réalité. Michel Larouche affirme qu'à travers ce grand album de famille se révèle le poète en Perrault. Il dit qu'avec ce film

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 106.

⁴¹⁶ *Ibid.*

Perrault est maintenant capable de parole. Toute la structure du film reflète une conception littéraire du cinéma. La caméra, fixe, écoute des personnages qui parlent, en plan rapproché[,] les mots clés étant continuellement repris en sous-titre, ou encore par des insertions explicatives⁴¹⁷.

Le cinéma deviendra donc de plus en plus un outil de communication et de réflexion pour Perrault, comme on peut l'observer dans des films comme *L'Oumigmag ou l'Objectif documentaire* (1993) et *Cornouailles* (1994)⁴¹⁸. En effet, avec ces films où les personnages principaux sont aussi québécois qu'auparavant, mais où ils ne sont humains que de façon métaphorique, la place du littéraire grandira largement. Dans des films où la place de l'auteur est aussi évidente, où il agit en tant que filtre qui donne aussi ses impressions, il serait facile de démontrer qu'il n'est pas aussi fidèle à la réalité qu'il le prétend. Dans les entrevues où il parle de ces films très poétiques dans lesquels les textes qu'il lit lui-même jouent un rôle majeur, il affirme encore une fois qu'il joue un rôle de témoin plutôt que d'auteur. Cela permet de déduire que, pour lui, le commentaire a une fonction documentaire : c'est un témoignage personnel, qui ne contamine pas pour autant sa description du bœuf musqué. Il faut donc comprendre que, pour Perrault, la perception de la réalité et la réalité en tant que telle sont semblables. Dans ce cas, fiction signifie invention totale et volontaire.

Cette façon de concevoir le commentaire filmique s'applique tout à fait à ses textes littéraires. Elle permet d'expliquer pourquoi et en quoi il se considère comme un écrivain documentaire et pourquoi il prétend ainsi ne pas faire de littérature et de fiction, au même titre qu'il n'a jamais voulu dire qu'il faisait du cinéma tout court.

3. La création littéraire : une vérité orientée

*Je n'invente pas la réalité, je la regarde*⁴¹⁹.

Dans le fond, Perrault ne fait de la fiction que dans la mesure où l'on dit que donner une interprétation de la réalité, c'est la déformer, c'est inventer. Perrault ne cache pas qu'il veut « décrire, décrypter[,] acheminer au-delà de la première vue⁴²⁰ » et il influence donc le résultat final en conséquence. De plus, avec des textes qui, comme le fait remarquer

⁴¹⁷ Pierre Perrault cité par Michel Larouche dans *SP*, p. 75.

⁴¹⁸ Ces deux films font partie du cycle *La Quête d'identité collective*. Ce sont des documentaires sur la rencontre de Perrault et de toute une équipe d'intellectuels québécois avec les bœufs musqués.

⁴¹⁹ Pierre Perrault en entrevue avec Paul Warren dans *CDP*, p. 53.

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 131.

Stéphane-Albert Boulais, procèdent par « mimétisme du sujet⁴²¹ » (au-delà du simple don de la parole, Perrault emprunte littéralement le vocabulaire, les tons et les styles de ses personnages), l'expérience de l'auteur devient déterminante autant pour le propos que pour le style et la forme du texte. On peut aussi dire que Perrault, en provoquant la réalité (c'est son idée, par exemple, de retendre une pêche à marsouin), la crée. Il crée des mises en scène, il pose les questions. Il avoue d'ailleurs qu'il ne pose pas ces questions à n'importe quel moment, qu'il attend que « les gens soient aussi prêts à donner les réponses [et qu'il se sente] prêt, [lui], à poser les questions⁴²². » Il faut dire cependant, et cela peut sembler contradictoire, que Perrault affirme qu'il ne choisit pas ses films, que ce sont eux qui « le choisissent⁴²³ ». De la même manière, il soutient que les poèmes viennent à lui et qu'il n'a qu'à leur « rendre la parole⁴²⁴ ». On peut donc conclure que, pour Perrault, l'inspiration a un effet négligeable sur la « réalité ».

Il en va donc de même avec sa vision de l'importance de l'organisation de la réalité dans ses textes. En effet, si l'on pense, avec Guy Gauthier et Louis Marcorelle, que dans les films de Perrault, « [t]oute opération de montage est écriture⁴²⁵ », on doit aussi admettre que, dans ses textes, toute écriture est aussi un montage, une organisation de faits et d'idées. Pour arriver à bien rendre ce qu'il a vécu, Perrault doit beaucoup décrire et beaucoup citer pour tendre le plus possible vers le réel. Stéphane-Albert Boulais considère d'ailleurs que Perrault fait plus que citer, qu'il *prolonge*⁴²⁶. Perrault admet d'ailleurs lui-même avoir « inventé une réalité à même le réel⁴²⁷ ». Lorsque Paul Warren le confronte sur ce sujet, il explique que, dès lors qu'elle provient du réel et qu'elle ne comporte pas de mystification, une construction peut être considérée comme réelle, même s'il s'agit d'une réorganisation de la réalité. Cette vision de la création est déjà relativement discutable dans le domaine du cinéma direct, mais en littérature, elle est difficilement recevable. Par contre, si on postule que Perrault voit sa création littéraire comme un montage sur papier de faits réels, bref véritablement comme un scénario, on comprend davantage pourquoi il considère ses textes, de même que ses films, comme des représentations du réel.

⁴²¹ Stéphane-Albert Boulais dans *GB*, p. 213.

⁴²² Pierre Perrault cité par le Conseil québécois pour la diffusion du cinéma, *PP*, p. 12 (dans *Cahier du cinéma*, avril 1965).

⁴²³ Pierre Perrault en entrevue avec Léo Bonneville dans *EPP*, p. 49.

⁴²⁴ Pierre Perrault en entrevue avec Michel Pleau dans *ÉCP*, p. 66.

⁴²⁵ Guy Gauthier et Louis Marcorelle, *DBQ*, p. 45.

⁴²⁶ Stéphane-Albert Boulais dans *GB*, p. 158.

⁴²⁷ Pierre Perrault cité par Stéphane-Albert Boulais dans *GB*, p. 69.

Pour lui, ce qui dénature la réalité d'un texte, c'est l'intention et c'est pour cela qu'il affirme avec autant d'aplomb qu'il n'invente rien. Perrault fait du vrai avec du vrai puisque c'est là son projet, mais les romanciers, qui ne veulent que faire du vraisemblable, altèrent la réalité. Perrault est tout à fait conscient du malaise que crée sa revendication du réel. Il explique à Paul Warren qu'il sent toujours le besoin de « défendre⁴²⁸ » ses films même s'il n'en est pas l' « auteur ». Il affirme : « [c]'est leur existence, leur réalité que je défends. [...] Je défends l'intégrité de mon témoignage [...] Je défends l'authenticité⁴²⁹ ». Je crois que l'on peut adapter le même raisonnement à son écriture. Perrault demande à « être cru sur parole⁴³⁰ », à ce qu'on considère ses œuvres comme des témoignages. Il y a beaucoup d'avantages pour lui à soutenir que l'influence du cinéaste-témoin sur le témoignage des personnages est minimale puisque cela lui permet de faire des montages fortement orientés par ses convictions idéologiques en affirmant justement qu'il est transparent. Il est donc important que ses lecteurs aient confiance en lui. Cette confiance s'installe moins facilement lorsqu'il passe du cinéma à l'écrit puisque les images documentaires ne sont plus là et que la présence de l'auteur se fait nécessairement davantage sentir.

Dans ses essais, en supposant qu'une version de la réalité ne perturbe pas le réel, il est encore possible de croire Perrault sur parole, et ce, bien qu'il s'agisse d'un seul point de vue et d'une vérité partielle et partiale. Cependant, en poésie, les rapprochements et les collages que fait Perrault créent des effets plus personnels et dont la fidélité à la réalité est moins défendable. Plus que des témoignages, on a affaire à des impressions, des coups de cœur.

Paul Watzlawick, dans son livre *La réalité de la réalité*, traite du procès par lequel la communication crée ce que nous appelons la réalité. Il affirme que « [n]otre idée quotidienne de la réalité est une illusion que nous passons une quantité substantielle de notre vie à étayer, fût-ce au risque considérable de plier les faits à notre propre définition du réel, au lieu d'adopter une démarche inverse⁴³¹. » Selon lui, la pire des illusions serait de croire qu'il n'existe qu'une seule réalité puisqu'il en existe en fait plusieurs versions différentes, parfois contradictoires, qui sont davantage des effets de communication que des reflets de la vérité. Suivant le point de vue de Watzlawick, il serait donc impossible de

⁴²⁸ Pierre Perrault en entrevue avec Paul Warren dans *CDP*, p. 112.

⁴²⁹ *Ibid.*

⁴³⁰ Guy Gauthier et Louis Marcorelle, *DBQ*, p. 37.

⁴³¹ Paul Watzlawick, *La réalité de la réalité*, Paris, Éditions du Seuil, 1976, p. 7. Désormais désigné par le sigle *RR*.

croire Perrault sur parole d'autant plus que « le langage ne se contente pas de transmettre des informations, mais exprime en même temps une vision du monde⁴³². » Chercher à distinguer le vrai du faux, cependant, c'est s'écarter de notre sujet. Perrault cherche à instaurer une relation particulière avec son lecteur et c'est ce qui devrait nous intéresser. En fait, sans être dupe des principes sur lesquelles repose cette relation, l'important est de voir, dans cette confiance nécessaire entre l'auteur et le lecteur, l'implication du destinataire que requiert l'écriture de Perrault. C'est en quelque sorte une prédisposition nécessaire à l'effet perlocutoire que veut créer ce dernier.

3.1 La poésie et l'émergence d'un JE

Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, le motif de la parole est présent dans tous les textes de Perrault, qui tend à se cacher derrière lui. Chercher la prise de parole personnelle dans ses essais à travers ses citations et ses remaniements de la réalité est assez complexe, bien que la parole soit omniprésente. Lorsqu'il écrit de la poésie, la place qu'occupe Perrault est plus évidente puisque, même si ses poèmes sont très engagés ; c'est un genre beaucoup plus ouvert à l'épanchement et à l'expression du moi. Perrault a de toute évidence un univers poétique qui lui est propre. Il est constitué d'images, de tonalités, de rythmes issus de ses expériences, mais aussi de sa sensibilité. Bref, étudier la poésie de Perrault permet d'observer sa subjectivité, sa prise de parole, puisque c'est un genre où l'émotivité joue un plus grand rôle.

Jocelyne Tessier, dans l'article « Pierre Perrault. L'homme et sa parole », s'est intéressée de près à sa poésie et a identifié une multitude d'images récurrentes. Ce réseau d'images fait que la réalité dont il traite prend des visages personnels et se dévoile sous un certain angle qui est unique. On peut donc voir à travers la poétique de Perrault une place importante accordée à l'individualité de l'auteur.

Pour arriver à comprendre véritablement où se trouve l'individualité de Pierre Perrault, Madeleine Chantoiseau se livre à une étude psychanalytique de ses poèmes. Elle observe que la poésie de Perrault serait un exutoire à son énergie libidinale sans trop de risque. Chantoiseau voit donc dans sa poésie l'émergence d'un « je » ou, pour le dire autrement, l'expression des désirs inconscients de Perrault. Elle voit aussi en ce médium un

⁴³² *Ibid.*, p. 18.

lieu propice à une plus grande émotivité, ce qui mène à la réduction de la censure personnelle. Cela expliquerait, par exemple, sa dualité d'homme savant qui prône le joul dans une langue littéraire. Finalement, Chantoiseau termine en rappelant que l'écriture de Perrault est « une construction voulue, consciente et réfléchie pour magnifier la Québécoisie⁴³³ » et en faisant remarquer que « cette quête jamais finie d'un pays, ne peut se dissocier d'une quête de soi-même.⁴³⁴ » En résumé, elle prouve, grâce à son approche particulière, les liens étroits qu'il y a entre les deux quêtes de Perrault. Cette observation ne s'applique pas qu'au poète cependant. En effet, Jocelyn Maclure tire des conclusions semblables par rapport à la société québécoise en général. Chantoiseau offre une vision du poète qui est moins celle de l'écrivain engagé que celle du poète vulnérable. Elle propose de chercher, derrière les images poétiques qu'il utilise, ses véritables motivations.

Dans un autre ordre d'idées, il est facile d'admettre, avec Chantoiseau, que Perrault fasse dire à ces personnages des choses qu'il pense. Ce qui ne va pas de soi, c'est la place importante de l'inconscient qu'attribue Chantoiseau à Perrault dans cette façon de faire. Je crois au contraire que c'est pour beaucoup un processus conscient et assumé. Je pense que l'écriture de Perrault est trop combattante, trop orientée vers l'action, même en poésie, pour qu'il soit aussi facile d'attribuer toutes ses actions à un inconscient œdipien. Perrault laisse davantage parler son cœur, mais son but reste le même : créer des résultats chez son lecteur. Il travaille autant du côté argumentatif que de celui de l'épanchement. Je crois que le poète se laisse moins de liberté qu'elle ne l'entend.

Il y a pourtant une mélancolie qui se laisse sentir dans des œuvres comme *Gélivures*. Cependant, Perrault aime tellement jouer sur les paradoxes que le voir juxtaposer combat et mélancolie n'est pas si surprenant. On pourrait le voir comme un autre effet de style pour stimuler le lecteur bien que ce sentiment soit sûrement ressenti par le poète. La poésie serait ainsi une arme fort efficace pour sa quête puisqu'elle permet de s'adresser directement à la sensibilité du lecteur qui demande moins, dans ce type d'écrits, de se faire convaincre que d'être touché.

Par ailleurs, je crois que dans ce combat, il n'y a pas une quête identitaire inconsciente, mais plutôt délibérée. Après tout, Perrault a affirmé à de nombreuses reprises se servir des autres pour assouvir cette quête et utiliser l'écriture pour la promouvoir. Au bout du compte, je crois que l'importance de l'interdit et de l'inconscient est difficile à

⁴³³ Madeleine Chantoiseau, *CL*, p. 41.

⁴³⁴ *Ibid.*

démontrer, à mon avis, lorsqu'on examine des textes aussi construits et autant orientés sur la réaction que le sont ceux de Pierre Perrault. Cependant, il va sans dire que, comme l'observe Chantoiseau, ses textes poétiques permettent d'observer une prise de parole plus vulnérable et moins construite que celle de ses essais.

3.2 Une écriture polémique

Si Perrault utilise l'écriture, c'est parce qu'elle représente un outil supplémentaire pour pousser les gens à réagir. Ce type d'écriture convient très bien au genre littéraire qu'est l'essai. C'est un genre au tirage réduit et au lectorat atypique, mais Perrault en fait un de ses genres privilégiés. On peut voir là une façon de faire du littéraire sans faire de la littérature. Cependant, il ne se limite pas à ce genre, il écrit aussi de la poésie. Cette dernière a en commun avec ses essais d'être le résultat d'une écriture polémique.

Malgré ce que l'on pourrait penser, une écriture polémique est tout à fait envisageable chez quelqu'un qui, comme Perrault, tresse sa parole avec celle des autres. Selon Dominique Garand, le dialogisme est « intrinsèque au polémique⁴³⁵ ». En fait, il s'agit d'un des procédés les plus populaires du style polémique (auxquels on peut ajouter aussi d'autres procédés utilisés par Perrault comme la métaphore et le chleuisme). Garand dit aussi que c'est dans les diverses manières de jouer avec la « déontologie de l'intersubjectivité⁴³⁶ » que peut se lire le polémique. En inscrivant la parole des autres dans ses textes, Perrault crée un carrefour de paroles qui prédispose bien au polémique. En effet, en donnant la parole tant à ceux qu'il appelle ses « ennemis » qu'à ses modèles, il crée un dialogue particulier entre ces deux instances et sa propre parole. Cette façon de faire donne plusieurs types de résultats en fonction des stratégies de sélection, de manipulation, d'ironie, qu'il emploie et par lesquelles il octroie à ses idées la position la plus haute et maintient son adversaire dans une position plus basse. Dans le cas qui nous intéresse, cela se remarque principalement par les procédés visant à créer des paradoxes entre la littérature, la parole et l'écriture que nous avons étudiés au chapitre 1 ainsi que par les techniques visant à les « modaliser idéologiquement en des divergences de point de vue et

⁴³⁵ Dominique Garand, « Propositions méthodologiques pour l'étude du polémique », *États du polémique*, Québec, Nota bene, 1998, p. 212. Désormais désigné par le sigle *PMP*.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 215.

d'opinion⁴³⁷ », telles que l'usage de l'ironie. Par ailleurs, le dialogisme original utilisé par Perrault, dont nous avons étudié les dessous au chapitre 2, permet de créer l'affrontement de visions du monde. Ce qui éloigne ces deux types de représentation est principalement leur structure sémantique distincte, qui est le fruit de la dualité de Perrault, un intellectuel de culture classique qui veut renouer avec ses racines.

Selon Garand toujours, le polémique est issu de deux *modes éthiques* du conflictuel : l'*agôn* et le *polemos*. Le premier décrit bien la situation vécue par Perrault et les motifs qui le poussent à écrire. Le conflit agonique concerne expressément le sujet, non dans son rapport à l'autre (l'anti-sujet, l'ennemi), mais dans son rapport à l'Autre, voire à l'*inhumain*. Il utilise un mode du sacré et

vise au premier chef l'expérience de la mort [...] qu'on ne limitera pas à l'angoisse de la disparition physique, mais aussi de se jouer symboliquement au sein des expériences les plus diverses [...], toute forme de perte qui trace la voie du deuil et oblige le sujet à renouveler son *lignage*, à raconter ce qui fissure son discours⁴³⁸.

Ainsi, d'après ce que nous avons pu observer, nous pouvons dire qu'en écrivant, Perrault réagit contre une situation agonique qui le touche beaucoup (la disparition des piliers de l'identité québécoise), qui ne lui laisse « aucune échappatoire⁴³⁹ ». C'est une situation à laquelle il doit faire face et qu'i considère devoir « prendre en charge⁴⁴⁰ ».

Garand insiste sur le fait que l'écriture agonistique, est marquée par un combat qui tire sa source d'une angoisse ou d'une menace causée par le contact avec l'altérité. Par ailleurs, ce type d'écriture proviendrait, dans bien des cas, de la

perception d'une inadéquation entre le discours et le réel, ou encore d'un changement qualitatif de l'environnement qui altère la vision que le sujet peut avoir de sa propre identité et de sa position dans le monde. [...] En termes symboliques, cela équivaut à une perte de références, à une sorte d'indifférenciation⁴⁴¹.

Ici encore, le discours de Perrault rejoint le discours agonique classique, puisque l'auteur déplore à de nombreuses reprises le manque de mots pour décrire sa réalité ou plutôt, le décalage entre la réalité dans laquelle il vit et le discours de la société à laquelle il appartient. Les textes les plus riches du point de vue polémique comportent des enjeux existentiels importants qui sont à la base du besoin d'écrire de Perrault tels que « l'identité, l'appartenance à une communauté, le sens de l'activité humaine, la dignité, la jouissance,

⁴³⁷ *Ibid.*

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 217.

⁴³⁹ *Ibid.*, PMP, p. 219.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 219.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 220-221.

etc.⁴⁴² » L'écriture de Perrault n'est pas simplement agonique. On peut voir dans la création du personnage fictif qu'élabore Perrault dans la « Lettre à mon meilleur ennemi » ainsi que dans sa quête identitaire et son refus de la culture valorisée par son milieu, une illustration de cette forme de polémique. En résumé, les raisons qui poussent Perrault à écrire sont étroitement liées à un sentiment agonique qui le pousse donc à employer une écriture polémique. Il faut dire que polémique et situation agonique ne s'associent qu'à partir du moment où « l'opposant se met à exister comme *autre Sujet* aux yeux du Sujet et acquiert pour ce dernier la stature d'un Ennemi, ce qui suppose un processus d'identification⁴⁴³ ».

Suivant les classifications de Garand cependant, les textes de Perrault sont plus proches des textes agoniques à proprement parler que partie intégrante du polémique. Par contre, ses textes ont en commun avec les textes polémiques de traiter de bouleversements sociaux et de redéfinition de l'identité causés par des frictions entre des groupes qui ne partagent pas les mêmes valeurs et perceptions du réel (dans le cas qui nous concerne, les anglophones, les anglophiles, ceux qui ont une culture classique ou populaire, etc.) En effet, dans ses textes, on assiste à la mise en évidence « des résistances idéologiques⁴⁴⁴ » établies en fonction des intérêts de groupes opposés et qui ont pour conséquence un durcissement devant toute possibilité de renouvellement et de redéfinition. Perrault antagonise littéralement sa position et celle de ses adversaires idéologiques. La littérature lui offre, en ce domaine, des possibilités bien plus grandes que le cinéma direct. Elle offre plus de liberté étant donné que lorsqu'il écrit, l'auteur n'a pas à faire un montage fidèle à partir d'images filmées avec le moins d'interventions possible. Dans les textes polémiques qui, comme ceux de Perrault, ont comme enjeux la pérennité de groupes sociaux, il n'est pas rare que l'inconnu soit perçu comme un synonyme de mort pour les individus touchés, c'est-à-dire qu'un changement dans les conditions de vie des Québécois pourrait être la cause principale de l'extinction de la culture québécoise. À l'opposé cependant, autant il y a durcissement des paradoxes, autant ces textes peuvent être le théâtre « d'identification entre l'Ennemi et l'Autre⁴⁴⁵ ». Cette modalité du polémique est d'ailleurs « la plus extrême peut-être ou la plus meurtrière⁴⁴⁶ ». Chez Perrault, elle se lit principalement dans la quête identitaire qu'il a entreprise à la suite du rejet de certains comportements et idéaux qu'il a

⁴⁴² *Ibid*, PMP, p. 221.

⁴⁴³ *Ibid.*, PMP, p. 221.

⁴⁴⁴ *Ibid*, PMP, p. 222.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, PMP, p. 233.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 233.

acquis à travers le monde de l'éducation et dont il n'arrive pas complètement à se débarrasser, ce qui crée des écarts importants, par exemple, entre son style littéraire et celui de la majorité des hommes qu'il cite.

Dans *Gélivures* et *De la parole aux actes*, comme c'est le cas dans n'importe quel écrit de mode conflictuel, il y a une volonté de la part de l'écrivain de « passer d'un état de déplaisir à un état de plaisir ou de neutralité⁴⁴⁷ ». Garand explique que le discours ainsi créé peut facilement prendre des formes perverses et que la parole polémique se voit ainsi souvent confondue en une forme de plaisir plutôt qu'en un outil pour y parvenir. On peut donc supposer que la volonté de Perrault de voir son écriture comme un acte peut être une déviation dont le but serait d'obtenir un plaisir immédiat. Ainsi, plutôt que de vouloir une parole qui pousse à l'acte, il en vient à rêver d'une parole qui *est* acte (qui lui permettrait un *plaisir* immédiat). En général, le texte polémique sert d'ailleurs souvent à traiter, par le biais du langage, le conflictuel et devient ainsi une lecture performative de la situation donnée. C'est exactement ce que Perrault désire et sa façon de chercher moins à transformer l'autre qu'à permettre l'émulation⁴⁴⁷ des individus qui ont un héritage semblable au sien est d'ailleurs une position qui est assez fréquente chez les polémistes.

Le discours polémique est une quête de pouvoir par le discours. Si nous abordons le discours comme un « ensemble textuel » qui se prolonge sur divers niveaux (institutions, organes de diffusion, etc.) et qui solliciterait les *corps* et un *être au monde*, à l'image des conceptions de Maingueneau⁴⁴⁸, on peut voir son pouvoir dans sa possibilité de « massification⁴⁴⁹ ». Cela donne au discours une apparence d'immanence. En effet, en s'imposant aux consciences, certains discours peuvent devenir extrêmement puissants puisqu'ils arrivent à « se confondre avec la réalité, dans l'esprit de ses sujets, au point de donner l'illusion qu'il n'y a pas d'extérieur à lui⁴⁵⁰ ». C'est un type de discours d'une grande puissance que Perrault tente de combattre, quelque chose que beaucoup prennent pour la réalité et la normalité. Pour ce faire, il utilise des armes qui agissent sur les mêmes plans. Par exemple, sa mise en dialogue de l'écriture est une arme polémique puissante puisqu'elle permet d'augmenter l'impression de réalité.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 219.

⁴⁴⁸ Cité par Garand, *ibid.*, p. 247.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 245.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 245.

Selon Garand, le pouvoir qu'exerce un discours est proportionnel à sa capacité de diffusion et aux stratégies d'interpellation du texte lui-même, qui lui confère des effets perlocutoires conséquents puisqu'il devient alors un facteur de rassemblement. Les textes de Perrault n'ont pas réussi à être diffusés suffisamment pour avoir ce type d'effet perlocutoire. Ils se voulaient pourtant rassembleurs, interpellant plusieurs catégories d'individus (des ouvriers, des intellectuels, des artistes, etc.) en leur parlant sur un ton complice. C'est que, pour être efficace, le discours polémique ne doit pas se contenter de dénoncer, il doit « s'assurer la complicité d'un Tiers⁴⁵¹ ». De là, tout le travail de « séduction, [de] réfutation, [d]e persuasion⁴⁵² » effectué par Perrault en inscrivant la parole des autres et en l'accompagnant de la sienne (de ses idées) par des commentaires habiles. Pour être efficace, un bon texte polémique doit amener ce Tiers à reconnaître le tort qu'il conteste (d'où toutes les démonstrations et les constructions idéologiques de Perrault), à lui faire partager l'affect qu'il ressent (d'où tout le travail dramatique et poétique de Perrault), pour l'amener à être d'accord avec son explication et ses solutions. Aux chapitres 1 et 2, j'ai tenté d'expliquer ce que Perrault conteste et ce qu'il propose pour y remédier. Il faut retenir de cela qu'il s'agit d'une construction de style polémique visant à pousser à l'acte. Le choix de l'écriture, du littéraire, est un choix stratégique qu'effectue Perrault. Garand note d'ailleurs que la littérature est le médium le plus à même d'illustrer la situation agonique de la polémique. C'est une forme d'écriture qui s'intéresse souvent aux questions d'individualité et d'autonomie face à l'altérité. La littérature est aussi un excellent moyen polémique puisque ses effets sur le lecteur font souvent appel à sa sensibilité. Plusieurs textes polémiques manient ce qu'Aristote appelle le *pathos*, c'est-à-dire qu'ils exploitent les passions supposées des lecteurs. Dans un cadre littéraire, il est donc possible, et surtout moins problématique, d'un point de vue éthique, d'insister davantage sur ces passions et de réduire les raisonnements compliqués à de simples allégations. L'usage que fait Perrault du « nous » et du « on », en insistant sur le sentiment collectif et en construisant une complicité, est un outil polémique reconnu pour sa capacité à suggérer ou à éveiller « chez le ou les Énonciataire(s) la révolte, l'indignation, le mépris, toute forme de passion hostile à la figure qu'il combat⁴⁵³ ». Utiliser une poésie de nature polémique a le même effet

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 248.

⁴⁵² *Ibid.*, *PMP*, p. 248.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 232.

puisque, tel que nous l'avons observé plus tôt, ce genre s'adresse autant aux sentiments qu'à l'intellect du lecteur.

Pour conclure, soulignons que Perrault fait usage de ce que Garand appelle les trois grandes catégories d'argument exploitées par la polémique. D'abord, il utilise plusieurs techniques visant à dénoncer les raisonnements faux (bien qu'ils soient de bonne foi) de ses Ennemis. Un bon exemple de cela a été évoqué au dernier chapitre alors qu'il citait ironiquement Charles Lawrence, dans sa « Lettre à mon meilleur ennemi ». Par la dialogisation, la mise en page et plusieurs autres procédés, Perrault arrive à créer toute une panoplie de déplacements, de dissociations, hiérarchisations, reformulations, etc. qui sont propres au style polémique. C'est en mélangeant sa parole à celle qu'il donne à l'Autre, agissant ainsi à la manière du narrateur d'un grand récit dialogique, qu'il arrive à placer ce qu'il défend au dessus de ce qu'il conteste, en donnant toutefois l'impression de faire un procès juste. Les arguments qui ont le plus de poids dans les raisonnements de Perrault sont bien entendu les arguments axiologiques. Par exemple, son travail de démasquage pour mettre au jour la mauvaise foi de son *ennemi* fait partie de cette orientation axiologique de la rhétorique de ses textes. En insistant sur le bien et le mal, l'admirable et son contraire, Perrault rompt définitivement avec le procès logique pur et s'adresse ainsi davantage à la sensibilité et aux émotions de ses lecteurs. C'est un outil polémique fort efficace qui surfe entre la réalité et la fiction puisque, pour en arriver à ce type d'argument, Perrault fait des mises en récit, il doit représenter. La réflexion se fait donc à partir d'images et d'anecdotes choisies selon leurs capacités à frapper l'imagination. Une fois ainsi touchés, les lecteurs sont soumis à un discours rationnel qui se fait plus facilement adopter.

4. Conclusion

En résumé, on peut dire que « donner la parole » ne suffit pas à Perrault. Il faut aussi qu'il la prenne, il admet même en avoir « besoin ». Ses livres lui offrent la possibilité de transmettre directement ses expériences, d'encadrer personnellement les paroles qu'il a transmises. C'est que les films qu'il conçoit demandent un certain travail au spectateur, une analyse qu'il ne peut faire à leur place sans s'écarter du cinéma direct. C'est dans ce sens qu'il affirme que ses livres complètent ses films. Il faut dire que Perrault a un type

d'écriture qui relève de l'écriture polémique agonique, ce qui signifie que cette prise de parole provient aussi d'un sentiment d'urgence pour sauver la souveraineté culturelle traditionnelle québécoise dont la disparition semble imminente. Cette même raison justifie le fait que Perrault utilise une écriture qui veut pousser à l'action. Pour ce faire, il privilégie les actes perlocutoires, c'est-à-dire les effets conséquents au fait d'avoir dit quelque chose. De plus, il préfère une écriture qui a une haute valeur illocutoire c'est-à-dire une écriture qui produit des actes *en disant* quelque chose, des paroles qui sont des actes en tant que tels. En effet, l'écriture de Perrault se veut identitaire et revendicatrice. Le sentiment agonique de Perrault est aussi la cause de l'expression de la sensibilité qu'il dévoile un peu dans ses essais, mais surtout dans sa poésie, où l'on sent tout à fait l'émergence d'un JE. Par les nombreux procédés littéraires qu'il utilise, il révèle son intériorité et on peut sentir sa vulnérabilité. Cependant, il s'agit d'une poésie construite et fortement influencée par l'écriture polémique. Tout comme c'est le cas quand il donne la parole, sa poésie n'échappe pas à la construction, à l'orientation idéologique de la parole pour pousser à l'action. Ce travail de montage, selon Perrault, n'influence pas le résultat final. Pour lui, ce qui compte, c'est que la réalité triomphe et que sa présence personnelle soit négligeable puisqu'il n'agit qu'en témoin de cette réalité. Pour cette raison, il ne se considère pas comme un écrivain, puisque selon lui, le résultat d'un montage de faits réels permet d'éviter la fiction. En étant un témoin plutôt qu'un écrivain, il produit des textes qui ont un potentiel perlocutoire beaucoup plus important. Cependant, pour ce faire, il doit créer une relation de confiance avec ses lecteurs. Ils doivent le croire *sur parole*. Dès lors, Perrault croit qu'ils passeront *de la parole aux actes*.

CONCLUSION

« [M]on rapport à l'écriture se situe fondamentalement et prioritairement au carrefour de la non-écriture⁴⁵⁴. »

Pierre Perrault est un homme de paradoxes, coincé malgré lui dans un entre-deux. Son œuvre emprunte aux mots du peuple, mais il y a une marge évidente entre les leurs et les siens. En effet, bien qu'il ne veuille rien devoir à la « Littérature », ses textes sont bel et bien de nature littéraire. Tout au long de son parcours, Perrault a voulu migrer d'une culture classique à une culture populaire et il a donc ainsi changé de corpus de référence et d'idéaux sans pour autant modifier sa façon de raisonner, qui demeure celle d'un intellectuel issu du cours classique. Cet entre-deux qui le caractérise se reflète aussi dans la multidisciplinarité de son travail. En fait, son matériau principal, en l'occurrence les propos qu'il recueille lors de ses entrevues, voyage de l'oral à l'écrit, au cinéma et même à la radio et participe donc aussi de cette logique de l'entre-deux. Cette habileté à faire circuler les paroles et les idées (les siennes et celles qu'il a empruntées à autrui) entre divers médias va de pair avec les adaptations qu'il leur fait subir pour traverser les différents types d'écrits qu'il privilégie : la poésie, l'essai et le théâtre. Ses genres de prédilection, à l'image de ses modèles, ne sont pas conventionnels. Ils ne correspondent pas à l'horizon d'attente conventionnel autant dans le champ de grande production que dans celui de la production restreinte. Tous ces métissages éloignent donc Perrault de la Littérature, conservatrice et conformiste, celle qu'il dit d'ailleurs rejeter et à laquelle il résiste de toutes ses forces, en recourant à plusieurs tactiques néanmoins littéraires.

L'appui sur la parole vive constitue la plus importante de ces stratégies puisque la force de la parole représente pour lui l'opposé des valeurs véhiculées par la tradition littéraire. Comme j'ai essayé de le montrer, Perrault utilise différents moyens afin de faire place à la parole dans ses textes. Le plus frappant est certainement son recours constant à la citation, qui bouleverse littéralement la mise en page de ses textes, les distinguant ainsi des formes canoniques des genres qu'il utilise. En effet, Perrault fait place aux mots des autres en les mettant en évidence sans qu'il se permette pour autant de se les approprier. Il les mélange à ses textes et à ses phrases, ces mots lui venant à la bouche naturellement, comme

⁴⁵⁴ Pierre Perrault, *LM*, p. 38.

si c'était vraiment lui qui les avait prononcés au départ. L'italique et les retraits marquent donc le fait que Perrault, malgré tous ses efforts pour s'intégrer à la culture populaire, reste en quelque sorte un étranger dans ce monde de la parole. On pourrait d'ailleurs se demander si cette mise en évidence de la parole des autres n'a pas pour conséquence de faire ressortir son appartenance au monde littéraire. Il faut dire que son parcours se distingue de celui des gens de culture orale qu'il cite et qu'il peut rappeler la reconnaissance des racines ancestrales de certains artistes des années soixante-dix comme Gilles Vigneault. Il reste que ses écrits ressemblent à un mélange hétérogène dans lequel on retrouve des individus de tous les horizons, de toutes les époques et de toutes les couches de la société, qui l'ont marqué par leurs propos, oraux ou écrits, sans qu'il partage forcément leurs opinions. Selon l'effet qu'il souhaite créer et les idées qu'il essaie de développer, les citations seront intégrées différemment au texte et seront même parfois insérées sans mise en contexte et sans transition. Elles servent ainsi à permettre un changement de plan qui n'est pas sans rappeler l'œuvre cinématographique de ce monteur (cinématographique et littéraire) et artisan de la transmédialité.

Rappelons cependant que, pour lui, récupérer la parole dans ses textes est un procédé particulièrement utile pour s'éloigner de la « Littérature » puisque, à ses yeux, l'une s'oppose à l'autre. Il reproche à la Littérature de représenter l'Institution, la culture classique, l'écrit, le mépris de l'homme naturel et d'une culture authentique, bref, de contribuer à la dépréciation de l'idéal qu'il défend. Bien entendu, il n'est pas le premier ni le dernier intellectuel québécois à s'être penché sur cette opposition. Cependant, il s'est distingué par l'ampleur qu'a prise ce paradoxe dans son œuvre, marquant à la fois son propos, ses motivations créatrices ainsi que sa vision du monde et la forme de ses textes. Il voit la Littérature comme un instrument de légitimation de la classe dominante qui a causé beaucoup de tort à l'identité et à la culture québécoises populaires, leur assignant un statut inférieur qui les pousse inévitablement vers un oubli que Perrault trouve inacceptable. Selon Perrault, la Littérature, dans les années 1960 et 1970, est un instrument d'assimilation parce qu'elle préfère la perfection, l'exotisme à *la* réalité. Ici, on peut facilement rétorquer, avec Paul Watzlawick, que la réalité est plurielle, alors que celle choisie par Perrault est singulière et personnelle bien qu'il la souhaite universelle.

C'est d'ailleurs pour cette raison que ses écrits sont foncièrement polémiques : Perrault veut manifestement convaincre. Ce besoin est particulier puisqu'il est issu d'un

certain sentiment d'urgence, d'une angoisse liée à la disparition de choses qui lui sont chères. Perrault en appelle autant aux goûts personnels qu'au sentiment nationaliste de son public afin de s'assurer de la survie des racines historiques québécoises qui sont, d'après lui, sur le point de disparaître avec leurs derniers représentants parce qu'ils n'ont pas de nouveaux ambassadeurs à qui transmettre leur héritage culturel. Perrault déplore que périront ainsi non seulement une culture, mais aussi un langage particulier, des mots qui sont précieux pour nommer une réalité qui est, par le fait même, sur le point de disparaître dans le discours collectif. Il y a donc, selon Perrault, dans les liens étroits entre parole et culture (la langue étant d'ailleurs toujours chez lui une certaine forme d'affirmation identitaire), une inquiétude qui motive l'utilisation d'un style agonique. Le langage qu'il emploie se veut cependant tout sauf littéraire. Perrault veut éviter son côté artificiel. Sa préférence pour le « réel » influence sa création artistique, par l'emploi, entre autres, de mots plus proches du peuple et plus éloignés de la Littérature.

La volonté de se situer au plus près de la parole contamine la forme de son œuvre. Autant sa caméra « écoute », autant ses écrits « parlent ». L'omniprésence du champ lexical de la parole dans ses textes témoigne du fait qu'il tente de s'écarter le plus possible de l'écrit, tout en *écrivain*, bien sûr. Perrault n'arrive pas à se passer de ce médium. Or, puisque la meilleure façon de combattre l'institution littéraire et de plaider pour la primauté de la parole semble être l'écriture, Perrault choisit donc de s'appropriier des genres littéraires qui permettent la polémique et qui sont en marge autant des archétypes populaires que de ceux favorisés par la critique. Cependant, autant Perrault met de l'avant un message, autant son identité de poète influence ses textes. Les contenus polémiques et poétiques se croisent donc et se complètent, permettant ainsi, quel que soit le médium, de convaincre de façon plus efficace puisque l'auteur convainc la tête et la cœur en même temps. Les raisons qui poussent Perrault à écrire, son amour pour ses racines et sa volonté de les sauvegarder, sont d'ailleurs autant émotionnelles que rationnelles.

Selon Perrault, certains genres littéraires sont plus favorables que d'autres à une prise de parole réelle et authentique. Par exemple, pour lui, la poésie est l'art de nommer. Il l'écarte ainsi — symboliquement — d'une définition trop littéraire pour la ramener sur le terrain de la parole. Par ailleurs, aucun critère littéraire n'influence le choix des « poètes » de qui il s'inspire et à qui il fait une place dans ses textes. Ces hommes et ces femmes, bien souvent, savent à peine lire. Issus de son travail de cinéaste, ces poètes de la vie ordinaire,

qui sont ses principaux modèles, sont simplement des gens qui parlent le langage de l'expérience et non celui des livres, des gens qui savent faire revivre le passé puisque, pour qu'une chose existe et qu'elle ait un sens, Perrault affirme qu'il faut savoir la nommer et que, pour la nommer, il faut l'avoir vécue. Par exemple, Perrault observe qu'à la sortie de son cours classique, il est plus à même de décrire la Seine que le fleuve Saint-Laurent, ce qui lui apparaît comme un non-sens révoltant. C'est un des éléments déclencheurs qui le poussent à quitter la Littérature pour tenter plutôt de s'approcher du réel. Selon Perrault, la poésie, comme l'épopée et le théâtre sont des genres plus proches de la parole et donc à l'opposé de la fiction (qu'il associe souvent à l'écrit). Ces associations, tel que le remarque l'anthropologue Jack Goody, se retrouvent dans plusieurs sociétés.

Les héros qu'il met en lumière dans ses récits ont des qualités semblables à ceux qu'il qualifie de poètes. Ce sont des hommes courageux et fidèles à leurs valeurs, de véritables héros, au sens mythique du terme. Il les préfère aux héros romanesques ou historiques puisque, pour lui, l'histoire est une proche cousine de la Littérature et porte en son sein le même mépris de l'homme. Il préfère les grandes figures des légendes qui portent sur des sujets qui ont souvent été boudés par l'histoire officielle qui, elle, traite traditionnellement d'objets plus nobles. À ses yeux, le merveilleux est acceptable, il révèle des réalités que l'histoire n'arrive pas à restituer. Il se méfie de cette dernière comme il se méfie du roman. Par le choix de ses objets, l'histoire, à l'image de la Littérature, condamne toute une catégorie de personnes au silence, à la disparition. Elle ne représente donc pas la réalité. Perrault est donc très critique devant le résultat obtenu. Cependant, pour montrer cette part de la réalité qui n'arrive pas à accéder à la représentation, il doit néanmoins recourir lui-même à des genres littéraires.

On peut donc dire que la résistance à la Littérature chez Pierre Perrault est avant tout de nature symbolique. Elle se manifeste par sa façon d'intégrer l'oralité et la parole de l'autre dans ses textes qui se transforment dès lors en collages intertextuels et interdiscursifs. Perrault donne la parole à tous, du paysan et du poète jusqu'à l'intellectuel (qu'il n'aime pas), et même à son *meilleur ennemi*. Il propose dans ses œuvres un montage de paroles ; il les juxtapose et il y opère des coupures. Il fait donc des choix éditoriaux. Il s'agit là d'une des nombreuses marques de sa volonté polémique, tendue par le désir de créer des effets perlocutoires. En résumé, l'écriture de Perrault s'apparente au montage

littéraire ; elle constitue un tissu textuel dont les différentes parties ont été choisies en fonction de motivations aussi bien polémiques que poétiques.

Pour Perrault, la Littérature est une question d'intention. Un écrivain est donc, pour lui, quelqu'un qui crée volontairement une fiction qu'il veut insidieusement faire passer pour la réalité. Selon sa vision, il ne peut lui-même appartenir à cette catégorie puisqu'il a l'intention de rendre compte de la réalité ; de façon tout à fait conséquente, il refuse donc le statut d'écrivain. Cependant, bien qu'il n'invente pas cette réalité, son utilisation d'outils polémiques et poétiques donne à ses textes une forme littéraire. Cependant, Perrault présente cette question sous un autre angle. Par exemple, lorsqu'il parle de ses films, il se considère plutôt comme un témoin que comme un cinéaste. Nombre de critiques ont ainsi remis en question l'importance de la « création » dans ses films. Pareil raisonnement s'applique indéniablement à ses textes et peut-être même davantage, puisque l'écrit ne lui offre pas l'éventail de techniques documentaires que permet le cinéma direct. C'est d'ailleurs pourquoi il dit que ses textes sont « complémentaires » au reste de son œuvre ; ils lui permettent de tracer un portrait plus large de la réalité. Dans l'espace qu'il gagne ainsi, il peut intégrer et expliquer son propre point de vue, c'est-à-dire qu'il insère ses émotions, ses peurs, ses idées et aussi ses désirs. Il offre dès lors un portrait de *sa* réalité qui, même sans intentions mystificatrices, reste malgré tout une construction, une fiction à très petite échelle. Toutes ses tentatives pour écarter la Littérature restent donc d'abord des démarches d'ordre symbolique.

Bref, de tous ces procédés de distanciation émane la volonté manifeste de Pierre Perrault de se situer à l'extérieur du champ littéraire. Cependant, il ne peut se séparer complètement de l'écriture et du littéraire. En effet, prendre la plume est aussi un choix symbolique et les genres qu'il choisit et des procédés qu'il utilise ne sont pas moins littéraires, bien qu'ils soient sans doute plus marginaux et plus proches de la parole. En choisissant l'écriture, Perrault, d'une certaine manière, reconnaît son besoin de l'institution littéraire et sa volonté de la transformer. Pour faire bouger les choses, il doit nécessairement entrer dans le monde de l'écrit. On peut donc croire que tous les oppositions qu'il érige et met en lumière — écriture/parole, fiction/réel, Littérature/humanité — sont avant tout des constructions symboliques qui visent à susciter des réactions, à créer de la distance, de l'espace, du mouvement.

BIBLIOGRAPHIE

1) ŒUVRE DE PIERRE PERRAULT

a. CORPUS ÉTUDIÉ

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

PERRAULT, Pierre, *De la parole aux actes*, Montréal, l'Hexagone, 1985, 431 p.

b. AUTRES ŒUVRES

GODIN, Gérald, *Les botterlots*, Montréal, L'Hexagone, 1993, p. 44.

PERRAULT, Pierre, *Chouennes*, Montréal, l'Hexagone, 1975, 317 p.

PERRAULT, Pierre, *Nous autres icitte à l'île*, Montréal, l'Hexagone, 1999, 245 p.

PERRAULT, Pierre, *Partismes*, Montréal, l'Hexagone, 2001, 189 p.

PERRAULT, Pierre, « Pierre Perrault par lui-même », *Québec français*, n° 38, mai 1980, p. 38-48.

PERRAULT, Pierre, « La question du Québec », *Caméramages*, Paris, Éditions de l'Hexagone, 1983, p. 31-48.

c. ENTREVUES

---, *Pierre Perrault*, Montréal, Radio-Canada, *Portraits d'écrivains québécois*, cahier n° 9, 1981, 20 p. (transcription d'une entrevue de la radio de Radio-Canada, le 31 mars 1981, réalisateur : Gilbert Picard)

BASSET, Mireille, « La parole est à Perrault », *Les cahiers de la Cinémathèque*, n° 6, printemps 1972, p. 72-76.

BONNEVILLE, Léo, « Entretien avec Pierre Perrault », *Séquences*, n° 111, janvier 1986, p. 5-51.

BOUTHILLIER-LÉVESQUE, Jeannine, « Entretien avec Pierre Perrault », *Positif*, n° 198, octobre 1977, p. 41-52.

DUBUC, Yvan et Yves LACROIX, « Pierre Perrault, l'envie de se taire : entrevue », *Voix & Images*, vol. III. n° 3, printemps 1978, p. 353-369.

GAUTHIER, Guy et Louis MARCORELLES, « Entretien avec Pierre Perrault », *La Revue du cinéma*, n° 256, janvier 1972, p.55-74.

ROYER, Jean, « Entretien avec Pierre Perrault : L'accès au pays », *Estuaire*, n° 3, février 1977, p. 77-90.

ROYER, Jean, « Pierre Perrault, poète sur parole », *Poètes québécois, entretiens*, Montréal, Typo, 1991, p. 226-230.

WARREN, Paul, *Pierre Perrault, Cinéaste de la parole. Entretiens avec Paul Warren*, Montréal, l'Hexagone, 1996, 342 p.

WARREN, Paul, *Pierre Perrault, Cinéaste poète. Entretiens avec Paul Warren*, Montréal, l'Hexagone, 1999, 435 p.

2) OUVRAGES ET ARTICLES SUR PIERRE PERRAULT

a. RÉCEPTION CRITIQUE

BEAUDOIN, Réjean, « Être ou ne pas être », *Liberté*, n° 166, août 1986, p. 100-106.

BOUVIER, Luc, « Pierre Perrault, *Gélivures* », *Livres et auteurs québécois*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1977, p. 174-178.

HÉBERT, Pierre, « Un Perrault sans bon sens : *De la parole aux actes* », *Lettres québécoises*, n° 43, automne 1986, p. 52-53.

WEINMANN, Heinz, « Menaud, fils de Perrault ou de Savard ? », *Voix et Images*, vol. III, n° 3, avril 1978, p. 396-407.

b. ÉTUDES

BOULAIS, Stéphane-Albert, *La parole de Pierre Perrault, de la genèse au biodrame*, Ottawa, Thèse de doctorat, Université d'Ottawa, 1997, 597 p.

CHANTOISEAU, Madeleine, « Convergence entre écriture cinématographique et écriture littéraire », Collectif, *Écritures de Pierre Perrault. Actes du colloque « Gens de parole »*, Paris, edilig, 1983, p. 36-41.

- CHARTIER, Jean, « Pierre Perrault, le poète de la rue Saint-Denis qui a donné la parole à l'homme de fleuve et de la forêt », *L'Action nationale*, vol. LXXXIX, n° 8, octobre 1999, p. 53-61.
- CONSEIL QUÉBÉCOIS POUR LA DIFFUSION DU CINÉMA, Conseil québécois pour la diffusion du cinéma, « Pierre Perrault », *Cinéastes du Québec*, n° 5, 1971, 57 p.
- GARNEAU, Michèle, « Les deux mémoires de Pierre Perrault », *Protée*, vol. 32, n° 1, 2004, p. 23-30.
- GAUTHIER, Guy, « Une écriture du réel », Collectif, *Écritures de Pierre Perrault. Actes du colloque « Gens de parole »*, Paris, edilig, 1983, p. 25-35.
- GAUVIN, Lise et Gaston MIRON, « Pierre Perrault », *Écrivains contemporains du Québec : Anthologie*, Montréal, l'Hexagone, 1998, p. 427-430.
- LACROIX, Yves (dir.), *La quête d'identité collective*, Montréal, Office national du film, 1999, 64 p.
- LACROIX, Yves, *Poète de la parole, Pierre Perrault*, Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 1972, 190 p.
- LAFOND, Jean-Daniel, *Les traces du rêve, ou, Il était une fois Pierre Perrault, cinéaste, poète et Québécois : essai*, Office national du film du Canada, 1 vidéocassette VHS, 95 min 22 s, coul., Montréal, 1986.
- LAFOREST, Daniel, « Au pays de Caïn, la construction du discours territoire comme politique de l'habitabilité commune dans l'œuvre écrite de Pierre Perrault », Thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2006, 341 p.
- LAROUCHE, Michel, *Le sens de la parole dans le cinéma de Pierre Perrault*, Montréal, Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1975, 106 p.
- PLEAU, Michel, « L'écoute du poète », *L'Action nationale*, n° 8, octobre 1999, p. 63-67.
- ROYER, Jean, « Pierre Perrault. L'accès au pays », *Écrivains contemporains. Entretiens I : 1976-1979*, Montréal, l'Hexagone, 1982, p. 35-49.
- ROYER, Jean, « Pierre Perrault, poète : un aventurier de la parole », *L'Action nationale*, n° 8, octobre 1999, p. 49-53.

TESSIER, Jocelyne, « Pierre Perrault. L'homme et sa parole », *Voix et Images*, vol. III, n° 3, avril 1978, p. 379-394.

WARREN, Paul, « Le refus de la fiction », *Québec français*, n° 52, décembre 1983, p. 24-26.

3) HISTOIRE LITTÉRAIRE QUÉBÉCOISE

BONENFANT, Joseph, *Passions du poétique*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1992, 232 p.

BROCHU, André, *Tableau du poème*, Montréal, Éditions XYZ, 1994, 238 p.

DAME, Hélène et Robert GIROUX, *Poésie québécoise : évolution des formes*, Montréal, Édition Triptyque, 1990, 213 p.

DUMONT, François, *La poésie québécoise*, Montréal, Boréal, 1999, 126 p.

DUMONT, François, *Usages de la poésie. Le discours des poètes québécois sur la fonction de la poésie (1945-1970)*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », 1993, 246 p.

GAUVIN, Lise, *Langagement. L'écrivain et la langue eau Québec*, Montréal, Boréal, 2000, 254 p.

GAUVIN, Lise, *Parti pris littéraire*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1975, 217 p.

LAROSE, Karim, *La langue de papier*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2004, 451 p.

MACLURE, Jocelyn, *Récits identitaires. Le Québec à l'épreuve du pluralisme*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2000, 219 p.

MAILHOT, Laurent, « L'âge de la parole », *La littérature québécoise depuis ses origines*, Louiseville, Typo, 2003, p. 107-178.

MARCOTTE, Gilles, *Le lecteur de poème ; précédé de Autobiographie d'un non-poète*, Montréal, Éditions Boréal, coll. « Papiers collés », 2000, 210 p.

NEPVEU, Pierre, *L'écologie du réel*, Montréal, Boréal, 1999, 241 p.

PLOURDE, Michel (dir.), *Le français au Québec, 400 ans d'histoire et de vie*, Montréal, Fides/Publications du Québec, 2000, 515 p.

ROBERT, Lucie, « L'illusion juridique. Le fétichisme de la littérature », *L'institution du littéraire au Québec*, Sainte-Foy, Les presses de l'Université Laval, 1989, p. 147-216.

4) CRITIQUE ET THÉORIE

ANGENOT, Marc (dir.), *Le Centre interuniversitaire d'analyse du discours et de sociocritique des textes (CIADEST): programmation d'ensemble et équipes constituantes*, Montréal, CIADEST, 1993, 102 p.

ANGENOT, Marc, Régine ROBIN (dir.), « Le discours social : problématique d'ensemble », *Le discours social et ses usages*, Montréal, Cahiers de recherche sociologique, 1984, p. 19-44.

AUSTIN, J. L., *Quand dire c'est faire*, Éditions du Seuil, Paris, 1970, 183 p.

BARBÉRIS, Pierre, « Quelques principes et définitions », *Le social et le littéraire*, Montréal, Les cahiers du département d'études littéraires-2, p. 257-264.

DUBOIS, Jacques, « Vers une théorie de l'institution littéraire », *Le social et le littéraire*, Montréal, Les cahiers du département d'études littéraire – 2, p. 37-50.

EDWARDS, Michael, « Création et répétition », dans Gilbert Gadoffre, Robert Ellrodt et Jean-Michel Maulpoix (dir.), *L'acte créateur*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 143-158.

GAGNÉ, Sylvie, « Il était une voix... », *Études françaises*, vol. 22, n° 3, p. 45-60.

GARAND, Dominique, « Propositions méthodologiques pour l'étude du polémique », *États du polémique*, Québec, Nota bene, 1998, p. 211-265.

GAUDREAU, André (dir.), « Variations sur une problématique », *La transécriture pour une théorie de l'adaptation* [Colloque de Cerisy], Québec, Nota bene, 1998, p. 267-271.

GAUVIN, Lise, « Présentation. Des formes mixtes », *Études françaises*, n° 22, mars 1987, p. 7-11.

GOODY, Jack, *Entre l'oralité et l'écriture*, Paris, PUF, « Ethnologies », 1994, 323 p.

- GROENSTEEN, Thierry, André GAUDREAU (dir.), « Fictions sans frontières », *La transécriture pour une théorie de l'adaptation* [Colloque de Cerisy], Québec, Nota bene, 1998, p. 9-29.
- HUGLO, Marie-Pascale et Johanne VILLENEUVE, « Présentation : Mémoire et médiation », *Protée*, vol. 32, n° 1, printemps 2004, p. 5-6.
- LÉVY, Ghyslain, Jean-François CHIANTARETTO et Régine ROBIN (dir.), « Dire l'infime ou la langue du témoin », *Témoignage et écriture de l'histoire - Décade de Cerisy 21-31 juillet 2001*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 277-285.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, Paris, Classiques Hachette, 1979, 191 p.
- MARINIELLO, Silvestra, « Commencements », *Intermédialité*, n° 1, 2003, p. 47-62.
- MARINIELLO, Silvestra, « Présentation », *Cinémas*, Vol. 12, n° 3, 2002, p. 7-10.
- MARION, Philippe et André GAUDREAU (dir.), « Fictions sans frontières », *La transécriture pour une théorie de l'adaptation* [Colloque de Cerisy], Québec, Nota bene, 1998, p. 31-52.
- MÉCHOULAN, Éric, « Intermédialités : Le temps des illusions perdues », *Intermédialités*, n° 1, 2003, p. 9-27.
- RAPHAËL, Freddy, « Le travail de la mémoire et les limites de l'histoire orale », *Archives orales : une autre histoire*, 1980, vol 35, n° 1, p. 127-145.
- ROBIN, Régine, « Postface. L'Analyse du discours entre la linguistique et les sciences humaines : l'éternel malentendu », *Langages*, n° 81, 1986, p. 121-128.
- ROBIN, Régine (dir.), « Présentation », *Le discours social et ses usages*, Montréal, Cahiers de recherche sociologique, 1984 p. 5-18.
- SCHNAPPER, Dominique, « Questions impertinentes aux historiens oraux », *Commentaires*, automne 1983, vol. 6, n° 23, p. 655-660.
- THIBAUT-LAULAN, Anne-Marie, « L'image et le sacré », *L'image dans la société contemporaine*, Paris, Denoël, 1971, p. 17-45.

WATZLAWICK, Paul, *La réalité de la réalité : confusion, désinformation, communication*, Paris, Éditions du Seuil, 1976, 237 p.

