

Direction des bibliothèques

AVIS

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

*« Je suis le premier spectateur » : L'œuvre de Pierre Perrault ou
le cinéma comme processus.*

par
Gwenn Scheppler

Thèse de doctorat effectuée en cotutelle

au
Département de Littérature Comparée
Faculté des Arts et Sciences.
Université de Montréal

et à l'
École Doctorale Lettres, Langues, Linguistique et Arts
Université de Lyon
Faculté des Lettres, Sciences du langage et Arts (Université Lumière Lyon 2)
Département des Arts de la Scène, de l'Image et de l'Écran

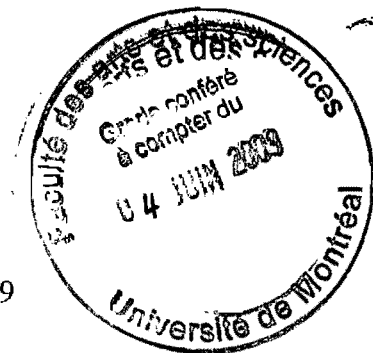
Thèse présentée à la Faculté des Études Supérieures de l'Université de Montréal
en vue de l'obtention du grade de Philosophiæ Doctor (Ph.D.)
en Littérature Comparée option Littérature et Cinéma,

et à la

Faculté des Lettres, Sciences du langage et Arts (Université Lumière Lyon 2)
en vue de l'obtention du grade de Docteur ès Lettres et Arts

Janvier 2009

Copyright Gwenn Scheppler, 2009



Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales
et
Faculté des Lettres et des Arts
Université Lumière Lyon 2
École Doctorale Lettres, Langues, Linguistique et Arts

Cette thèse intitulée :

*« Je suis le premier spectateur » : L'œuvre de Pierre Perrault ou le cinéma
comme processus.*

Présentée et soutenue à l'Université de Montréal par :

Gwenn Scheppler

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Président-rapporteur et
membre du jury :

Marion Froger, Professeure adjointe,
Département d'histoire de l'art et d'études
cinématographiques, Université de Montréal

Directeur de recherche
(Université de Montréal) :

Germain Lacasse, Professeur adjoint,
Département d'histoire de l'art et d'études
cinématographiques Université de Montréal

Directeur de recherche :
(Université Lumière Lyon 2)

Jacques Gerstenkorn, Professeur des Universités,
Université Lyon 2

Membre du jury :

Yves Lacroix, Professeur associé,
Université du Québec à Montréal

Examineur Externe :

Michel Marie, Professeur des Universités,
Université Paris III

Représentant du doyen de la FESP :

Julian Zhu, Professeur titulaire,
Département de chimie Université de Montréal

Thèse acceptée le 15 avril 2009

Résumé.

Cette thèse a comme objectif de comprendre comment l'œuvre de Perrault a interagi avec la société québécoise lors de la Révolution Tranquille et de ses prémisses. Nous focalisons en particulier notre attention sur la façon dont la démarche artistique du cinéaste a pu être influencée par la culture populaire québécoise, et comment elle a en retour réinvesti cette dernière. Nous analysons donc les relations entre l'œuvre du cinéaste et trois contextes distincts : les représentations de la nation québécoise et leur historicité au vingtième siècle ; la relation ambivalente entre cinéma et société québécoise depuis la naissance de cet art de masse ; les réminiscences de la tradition orale dans la culture populaire et le cinéma.

Pour bien comprendre la démarche de Perrault et son inscription dans la société québécoise, nous proposons de considérer l'œuvre selon une perspective globale, qui embrasserait à la fois les films et les écrits ainsi que le dispositif de production et de diffusion des films, dans l'idée que tous ces éléments formaient en réalité un tout cohérent et indivisible dans l'idée que Perrault se faisait de son cinéma.

Nous proposons donc l'idée que le « cinéma de la parole » doit s'envisager d'une façon inhabituelle : son cœur ou son sens ne sont pas spécifiquement localisés dans les films, ni même dans leur réception, mais dans un long « processus » d'échange qui s'initie avant le tournage et est supposé se poursuivre au-delà de la projection du film fini : ce serait ce processus d'échange, d'interrelation et de co-définition qui serait l'objet véritable du cinéma de Perrault, ou du moins est-ce ce que nous allons démontrer.

Le concept de « processus », que nous développons tout au long de cette étude, constitue donc le cadre de notre analyse « contextuelle ». Il recouvre également la façon dont le cinéaste concevait son cinéma : notre analyse se place donc dans une perspective herméneutique.

Ultimement, le fait de concevoir et d'analyser le cinéma de Perrault en terme de processus permet d'envisager une conception différente du cinéma basée sur l'exemple de ce cinéaste : un phénomène historique et socioculturel complexe intimement relié aux évolutions d'une société donnée, et dont les significations dépendent des contextes où il se déploie et avec lesquels il entretient un rapport d'échange.

Mots-clés.

Action Catholique du Canada

Ciné-clubs du Québec

Culture populaire du Québec

Distribution non-commerciale

Histoire du cinéma québécois

Histoire sociale et politique du Québec

Joual

Office National du Film

Tradition orale

Pratiques orales du cinéma

Mots clés du titre :

Pierre Perrault

Cinéma comme processus

Synopsis.

This thesis aims to a better understanding of the ways in which Pierre Perrault's work interacted with Québécois society during the Quiet Revolution and with the ideas on which it was based.

Specifically, it will focus on the way in which the filmmaker's artistic conception might have been influenced by Québécois popular culture and how it has, in turn, reinvested it. I will analyse the relationships between the filmmaker's work and three distinct contexts: the representations of the Québécois nation and their historicity in the 20th century; the ambivalent relationship between cinema and Québécois society since the birth of this mass media; and the reminiscences of oral tradition in popular culture and cinema.

In order to properly understand Perrault's creative practice and its inscription in the Québécois society, I propose to consider his work from a global perspective, which includes the films and the essays, as well as the film production and distribution, with the idea that all these elements formed in fact a coherent and indivisible whole in the ways in which Perrault thought of his filmmaking. I thus suggest the idea that the "*cinéma de la parole*" must be considered from a fresh perspective: its core or its meaning are not specifically found in the films themselves, nor in their reception, but in a long "process" of sharing that begins before the film's recording and that is meant to continue beyond the screening of the finished work: the true aim of Perrault's cinema is the very process of exchange, of interrelation and co-definition. The concept of "process", which will be developed throughout this entire study, constitutes a frame for its "contextual" analysis. It also encompasses the way in which the filmmaker conceived his work as cinematographer; my analysis can thus be situated within a hermeneutic tradition.

Finally, describing and analysing Perrault's cinema in terms of process also allows us to consider a different conception of film based on Perrault's example: a complex historical and socio-cultural phenomenon intimately tied to the evolutions of a given society, and whose meanings depend on the contexts in which it grows and with which it maintains a relationship based on exchange.

keywords.

Catholic Action of Canada

Quebec's Film Clubs

Popular culture of Québec

Non-commercial film distribution

History of Quebec cinema

Quebec's Social and Political History

Joual

National Film Board of Canada

Oral tradition

Oral practices in cinema

Key words in the title:

Pierre Perrault

Cinema as process

Table des matières.

Résumé.....	iii
Mots-clés.....	iv
Synopsis.....	v
keywords.....	vi
Table des matières.....	vii
Liste des illustrations.....	x
Liste des sigles et abréviations.....	x
Remerciements.....	xii
Avant propos : à l'origine... ..	xiii
Introduction.....	15
L'état incertain de la question : une inflation critique déroutante.....	15
Objectifs de la thèse.....	22
Méthodologie.....	23
Limites du territoire.....	27
Choix et justification des contextes formateurs.....	29
Sources principales.....	32
Plan de la thèse.....	34
I. Posture théorique et concepts ayant inspiré la recherche.....	41
I.1. Préambules et précisions à l'encontre des malentendus inévitables.....	41
I.1.1. Herméneutique contre sémiologie ?	41
I.1.2. Auteur et processus.....	45
I.1.3. Question de forme.....	47
I.2. Le processus : une approche esthétique et socioculturelle.....	51
I.2.1. Positionnement théorique par rapport à des approches similaires à la notre.....	51
I.2.2. Spécificités du processus caractérisant le cinéma de Perrault.....	53
I.2.3. Dimension interrogative du processus caractérisant la démarche de Perrault...54	
I.2.4. Processus et contextes.....	56
I. 3. La salle de projection comme « Sphère publique alternative ».....	58
I.3.1. Origines.....	58
I.3.2. Problèmes posés par le concept tel que formé par Habermas.....	60
I.3.3. Sphère publique alternative : au-delà de la communication, la performance....62	
I.4. Pratiques orales du cinéma.....	64
I.4.1. Fondements théoriques.....	64
I.4.2. À l'origine : une réaction vernaculaire face à l'arraisonnement du cinéma par l'institution littéraire.....	65
I.4.3. Influences des pratiques orales du cinéma et portée du concept.....	67
I.5. Cinéma oral et oralisation du medium cinématographique.....	69
I.5.1. Nécessité du concept.....	69
I.5.2. Développement théorique du concept.....	70
I.5.3. Portée du concept.....	72
I.6. Modernité vernaculaire.....	74
I.6.1. Origines du concept.....	74

I.6.2. Portée du concept.....	75
II. Perrault et l’histoire des représentations du pays.....	79
II.1. Introduction : Perrault à travers les âges du Québec.....	79
II.2. Du rapport entre l’Histoire du Québec et les représentations de la nation.....	85
II.2.1. Un rendez-vous manqué avec l’Histoire.....	85
II.2.2. Idéologies et représentations dans le Québec des années 1960.....	88
II.3. Première période : jeunesse jésuite et idéologie de conservation.....	91
II.3.1. Jeunesse de Perrault.....	91
II.3.2. Transhumances de l’idéologie de conservation de la jeunesse à la maturité de Perrault.....	93
II.4. Deuxième période : Affaiblissement de l’idéologie de conservation.....	99
II.4.1. Le passage de Perrault au <i>Quartier Latin</i>	99
II.4.2. Origines de l’affaiblissement de l’idéologie de conservation.....	102
II.4.3. Organisation de la contestation du nationalisme religieux.....	107
II.4.4. L’insubordination de Perrault et de son équipe s’inscrit dans un contexte plus vaste.....	110
II.5. Troisième période : la découverte du pays mythique.....	114
II.5.1. Quelles hypothèses pour expliquer la mutation de Perrault ?.....	114
II.5.2. Éléments caractéristiques de la période.....	116
II.5.3. Une culture orale.....	119
II.6. Quatrième période : la Révolution Tranquille.....	122
II.6.1. Renversement des représentations.....	123
II.6.2. Évolution globale du discours de Perrault sur le pays.....	127
II.6.3. Évolution du discours et de la pratique cinématographique.....	134
II.7. Conclusion : sédimentation des représentations.....	141
III. Perrault et l’histoire du cinéma au Québec.....	147
III.1. Première période : le cinéma comme point de rupture entre traditionalistes et progressistes.....	149
III.2. Deuxième période : prêtres cinéastes et cinéma éducatif.....	155
III.2.1. Une alternative ancienne : le bonimenteur.....	155
III.2.2. Les prêtres cinéastes.....	157
III.2.3. Les circuits de cinéma éducatif.....	164
III.2.4. Prêtres-cinéastes, cinéma éducatif et sphère publique alternative ?.....	167
III.2.5. Le cinéma éducatif, les prêtres-cinéastes... et Pierre Perrault.....	169
III.3. Troisième période : Cinéma des ciné-clubs et des représentants : le cinéma « participatif ».....	177
III.3.1. Les représentants de l’Office National du Film.....	179
III.3.2. Action Catholique et cinéma.....	195
III.3.3. Ciné-clubs étudiants.....	201
III.3.4. L’Équipe Française et Pierre Perrault : héritiers des Ciné-clubs et des représentants ?.....	207
III. 4. Quatrième période : Perrault à l’Office National du Film.....	221
III. 4.1. La place de <i>Pour la suite du monde</i> dans la dynamique de reconnaissance des francophones à l’ONF.....	222
III. 4.2. La question de la fiction et la montée en puissance des cinéastes en tant que composante principale de l’Office.....	241

III. 4.3. Montée en puissance du politique chez les francophones de l'ONF : le cas d' <i>Un Pays sans bon sens</i>	256
III 4.4. Conclusion : le parcours de Pierre Perrault à l'ONF pendant la Révolution Tranquille.....	271
III.5. Conclusion : une approche du cinéma de Perrault en tant que palimpseste.....	275
IV. La relation de l'œuvre de Pierre Perrault à la langue et à l'oralité.....	283
IV.1. Introduction.....	283
IV.1.1. Cinéma et oralité : problèmes théoriques.....	284
IV.1.2. Caractériser l'oralité dans le cinéma de Pierre Perrault.....	289
IV.2. Importance de la parole et du verbal dans le cinéma de Pierre Perrault.....	292
IV.2.1. Importance de la parole dans l'œuvre.....	293
IV.2.2. Parole individuelle, énonciation collective et Grands Récits.....	298
IV.2.3. Prendre la parole et la donner : contextes sociopolitique et artistique entre 1950 et 1970.....	302
IV.2.4. Conclusion.....	308
IV.3. Importance du joul dans le cinéma de Pierre Perrault.....	309
IV.3.1. Langue et nation québécoise : une histoire ancienne.....	311
IV.3.2. Importance historique de la querelle du joul et du joul en tant que tel.	317
IV.3.3. Mais qu'est-ce que le joul ?	320
IV.3.4. La querelle et la dissémination des points de vue.....	325
IV.3.5. Joul et Cinéma : entre création et polémique.....	335
IV.3.6. Perrault et le joul.....	343
IV.3.7. Conclusion.....	356
IV.4. Importance de l'interaction dans le cinéma de Pierre Perrault.....	362
IV.4.1. Introduction.....	362
IV.4.2. Interaction au tournage.....	364
IV.4.3. Un cinéma qui cherche à tisser des liens au-delà des films.....	369
IV.4.4. Conclusion.....	378
IV.5. Importance des concepts de performance et de subjectivité dans la démarche cinématographique de Pierre Perrault.....	384
IV.5.1. Enjeux et définitions.....	384
IV.5.2. L'âge de parole et le concept de performance.....	387
IV.5.3. Performance et tournage.....	393
IV.5.4. Monologue intérieur et montage.....	395
IV.5.6. Conclusion : performance, subjectivité et monologue intérieur.....	407
IV.6. Conclusion.....	412
V. Conclusion Générale.....	421
V.1. En résumé : la complexité du « système Perrault ».....	426
V.2. Bilan et découvertes.....	428
V.3. Oralité et cinéma : une synthèse impossible ?	434
Index analytique.....	437
Index des noms cités.....	437
Index des films cités.....	441
Sources documentaires.....	443
Bibliographie de la thèse.....	443
Livres.....	443

Périodiques.....	449
Mémoires et thèses.....	455
Articles sur supports électroniques.....	456
Chansons.....	457
Liste des archives.....	458
Office National du Film.....	458
Action Catholique.....	460
Cinémathèque Québécoise.....	460
Université Laval.....	460
Œuvres de Pierre Perrault.....	461
Films de Pierre Perrault.....	461
Livres de Pierre Perrault.....	463
Articles de Pierre Perrault.....	464
Émissions radiophoniques.....	469
Films sur Perrault.....	469

Liste des illustrations.

Illustration 1 : Ciné-Forum (Biggs, 1953) :	183
Illustration 2 : Ciné-Forum (Biggs, 1953) :	184
Illustration 3 : Ciné-Forum (Biggs, 1953) :	185
Illustration 4 : Le Règne du Jour (Perrault, 1968) :	401
Illustration 5 : Le Règne du Jour (Perrault, 1968) :	401
Illustration 6 : Le Règne du Jour (Perrault, 1968) :	402
Illustration 7 : Le Règne du Jour (Perrault, 1968) :	402
Illustration 8 : Le Règne du Jour (Perrault, 1968) :	403
Illustration 9 : Le Règne du Jour (Perrault, 1968) :	403
Illustration 10 : Le Règne du Jour (Perrault, 1968) :	403
Illustration 11 : Le Règne du Jour (Perrault, 1968) :	404

Liste des sigles et abréviations.

ACJC : Action Catholique de la Jeunesse Canadienne-française.

JEC : Jeunesses Étudiantes Chrétiennes.

JOC : Jeunesses Ouvrières Chrétiennes.

NFB : National Film Board.

No. : numéro.

OCIC : Office Catholique International du Cinéma.

ONF : Office National du Film du Canada.

p. : page

*À la mémoire de Pierre Perrault et à la naissance de Clémence,
sans lesquels cette thèse n'aurait pas vu le jour...*

Remerciements.

Je remercie Anne Beaulieu pour sa patience, son aide, ses conseils et les discussions fructueuses que nous avons eues pendant ces longues années.

Je remercie Germain Lacasse, mon directeur à l'Université de Montréal, pour son optimisme encourageant et ses nombreux conseils éclairés. Je remercie Jacques Gerstenkorn, mon directeur à Lyon 2, pour son soutien distant mais sans faille. Cette thèse a aussi bénéficié des conseils, du soutien et des discussions de Vincent Bouchard.

Je tiens également à exprimer ma reconnaissance envers mes parents, Josiane Dubeau et Daniel Scheppler, qui ont attendu patiemment que cette thèse prenne forme, ainsi qu'à Jacques et Micheline Beaulieu pour leur aide technique et morale toutes ces années. Je remercie également Izabela Potapowicz pour son aide et sa bonne humeur.

Je veux remercier Bernard Lutz et Pierre Sioui, les deux compères de l'Office National du Film, qui m'ont à la fois laissé accéder aux archives des films de Perrault, mais aussi et surtout ouvert les yeux sur la richesse et l'intérêt de l'histoire des représentants et de la distribution communautaire. Je tiens d'ailleurs à saluer au passage Jean-Théo Picard, qui nous a émerveillés de ses *Anciens Souvenirs*.

Je tiens à remercier chaleureusement mes quatre amis de Lyon 2, sur lesquels je peux toujours compter : Martin Goutte, Benjamin Labé, Hélène Mialon-Pontès et Nedjma Moussaoui.

Il ne faut certainement pas oublier dans ces remerciements Nicole Laurin de la Cinémathèque Québécoise, qui m'a aidé à lever quelques lièvres sur les projets de film de Perrault, et je salue au passage son collègue et professeur Pierre Véronneau, pour ses conseils et son accueil.

Je remercie enfin Yolande Simard, en espérant que cette thèse lui rende un peu l'hommage qu'elle mérite...

Avant propos : à l'origine...

Comme le titre de cette thèse le laisse deviner, il va être question de l'artiste québécois Pierre Perrault et de sa démarche en tant que cinéaste, mais aussi en tant que poète, dramaturge et essayiste. Le travail qui suit est le fruit de plusieurs années de réflexion et de recherche commencées lors d'un précédent travail de synthèse en vue de l'obtention d'un Diplôme d'Études Approfondies à Lyon 2 sous la direction de Jacques Gerstenkorn, achevé en 2000. Ce travail portait sur les conditions d'émergence du premier long-métrage où Pierre Perrault apparaît en tant que « réalisateur », auprès de Marcel Carrière et Michel Brault : *Pour la suite du monde*, produit à l'Office National du Film du Canada entre 1961 et 1963.

Ce travail initial s'intéressait particulièrement au contexte critique lors de la sortie du film ainsi qu'aux conditions matérielles et humaines de sa réalisation, et mettait en exergue ses spécificités « documentaires », son rapport au film de famille notamment : il tentait de voir dans quelle mesure *Pour la suite du monde* s'insérait dans des contextes plus vastes, celui de l'histoire politique du Québec au début de la Révolution Tranquille, et celui du documentaire de cinéma direct.

Au-delà de lacunes « de jeunesse » (schématisme, méconnaissance de la culture québécoise, manque de recul par rapport aux discours nationalistes entourant l'œuvre), ce travail ouvrait quand même une porte qu'il semble encore intéressante de passer à l'auteur de ces lignes : la possibilité de concevoir le cinéma, et surtout les films, *autrement*. Pour faire court, cela tiendrait à deux points : la possibilité de concevoir qu'il y ait non pas *un* mais *des* sens au film dépendamment de ses contextes de réception ; la possibilité de concevoir le cinéma non pas comme une industrie paramétrée et cloisonnée, mais comme une expérience commune et singulière qui engage ceux qui sont filmés, ceux qui filment et ceux qui regardent.

La présente recherche se situe donc dans la continuité de ce mémoire de DEA. Son spectre est beaucoup plus large, elle aborde de nouvelles problématiques plus fondamentales et plus subtiles (en tout cas de notre point de vue), et elle est mieux documentée (ou en tout cas nous le souhaitons). Mais la conception du cinéma que nous y proposerons semble en quelque sorte découler logiquement de la précédente : l'idée que le cinéma peut être analysé comme un phénomène socioculturel complexe, dont il s'agit de

saisir les contextes et les éléments déterminants pour comprendre les démarches des cinéastes et les significations éventuelles de leurs films.

Nous sommes bien conscients que les lacunes citées plus haut guettent toujours ceux qui avancent trop vite et trop imprudemment dans des territoires aussi vastes que celui du rapport du cinéma à une société donnée. La recherche de perspectives et de problématiques novatrices, la vastitude du territoire, l'ampleur des écrits amassés, et le souci de précision sont les écueils auxquels s'est heurtée, cette fois, la recherche présentée ici. Sans parler de la recherche d'un angle original pour étudier l'œuvre de Perrault.

Introduction

Ma justification, je crois l'avoir entrevue dans le blanc dauphin blanc de « Pour la suite du monde », dans la fête du cochon de « Le Règne du Jour », dans le génie des capitaines de « Les Voitures d'eau », et dans l'histoire du pou de « Un Pays sans bon sens ». Et je n'ai pas d'autre recours à l'histoire. Ni prince ni prélat mais l'homme de tous les jours suffit sa peine et les rivages d'un fleuve à point nommé. Et sur ce fleuve mes goélettes ne trouvent pas d'emploi; tel est le lien fraternel entre les villages que je cherche à approfondir : la misère. Et la misère réunit les hommes que la richesse domine (Perrault, 1972 : 99).

L'état incertain de la question : une inflation critique déroutante.

La masse des articles, thèses et essais entourant l'œuvre de Pierre Perrault est relativement importante, et elle a connu une certaine inflation depuis sa mort en 1999.

C'est un fait : cette œuvre, particulièrement le cinéma, intéresse ses contemporains, pas nécessairement québécois d'ailleurs. Elle semble interpeller nombre de chercheurs qui, à un moment ou à un autre, s'y sont aventurés de façon plus ou moins prolongée, travaillant soit sur le cinéma québécois, soit sur le cinéma direct, ou encore sur les rapports entre politique et cinéma.

De fait, au cours de ces quarante dernières années, la grande majorité des approches des films de Perrault a tourné autour de deux grands axes : le positionnement des films dans l'histoire et le contexte sociopolitique québécois d'une part ; la relation du cinéaste-poète au cinéma direct d'autre part.

En ce qui concerne le premier axe, on peut par exemple se référer aux divers travaux de Christian Poirier, ou encore à ceux de Pierre Véronneau ou Michel Brûlé qui ont proposé soit des analyses des thématiques des films et de leur discours à l'aune des luttes sociopolitiques du Québec, soit une analyse des représentations de la nation québécoise véhiculées par les films, soit la pensée politique de Pierre Perrault.

En ce qui concerne le deuxième axe, on pense bien sûr aux travaux de Gilles Marsolais, Guy Gauthier ou Paul Warren, qui se sont avant tout interrogés sur les spécificités apportées par Perrault au cinéma documentaire et à sa représentation-captation

du réel. Il va de soit que les limites entre ces deux axes sont poreuses, et que bien souvent les études sur l'œuvre de Perrault sont à cheval entre les deux, étant donné qu'il est ardu de discuter des préoccupations artistiques du cinéaste sans parler de son implication dans son contexte sociopolitique.

On peut observer, à travers la récurrence de ces deux axes majoritaires, une certaine redondance des problématiques, bien que les discours soient souvent opposés ; ces analyses achoppent souvent sur la question du modernisme ou du passéisme des inspirations du cinéaste et des thèmes véhiculés dans ses films, ou sur les problèmes de la vérité et de la réalité tels que traités dans le cinéma direct.

Ces approches semblent malheureusement avoir quelque peu épuisé leur sujet, ce qui laisse penser que tout semble avoir été dit sur Perrault. Pour être plus radical, on pourrait aussi leur reprocher de rester externes aux préoccupations et à la démarche de Perrault. De plus, elles sont souvent muettes sur les qualités intrinsèques et formelles des films, tout comme sur leurs interactions *réelles* (factuelles et documentées) avec la société. On pourrait peut-être aussi leur reprocher de n'avoir souvent privilégié qu'un seul champ disciplinaire, comme l'histoire institutionnelle, l'histoire sociale et politique du Québec, l'esthétique documentaire.

Il serait cependant malhonnête de ne pas reconnaître que plusieurs études discordantes ont émergé durant ces années, qui ne portaient pas spécifiquement sur l'œuvre de Perrault mais y faisaient de sérieuses incursions, amenant des perspectives nouvelles qui ont en partie inspiré ce travail.

L'approche esthétique-philosophique de Deleuze a fondé une nouvelle école de pensée autour de la force poétique du montage chez Perrault, le statut composite et atemporel de l'image, et son rapport à la communauté imaginaire, au peuple. Mais l'essentiel de la pensée de Deleuze sur le cinéma n'étant pas fixé sur l'œuvre de Perrault, les quelques considérations qu'il y a consacrées formèrent rapidement un circuit fermé et systématique, une nouvelle ornière. Sauf dans quelques cas fort intéressants, comme les thèses de doctorat de Marion Froger (2006) et Michèle Garneau (1997) qui ont approfondi et élargi l'analyse faite par le philosophe, bien qu'elles ne soient qu'en partie consacrées au cinéma de Perrault, elles aussi.

Michèle Garneau propose une approche esthétique et théorique du cinéma québécois des années 1960 jusqu'aux années 1980, notamment à travers sa relation aux discours politiques et idéologiques qui traversent la société suite à la Révolution Tranquille. La perspective choisie est polémique, puisqu'elle constate, et postule, une incompréhension fondamentale entre l'élite politique libérale et les artistes québécois à la recherche de nouvelles formes de collectivité. Dans l'optique de son travail, la démarche cinématographique de Pierre Perrault est analysée à l'aune de son rapport primordial au peuple : les films de Perrault, focalisés sur la langue vernaculaire, sur la « monumentalisation » d'un passé de survivance épique, et sur les récits d'expériences apparemment désuètes forment un territoire imaginaire qui constituerait au final la seule « place » du peuple québécois pris en tenaille par une modernité ravageuse : celle de son auto-fabulation : on retrouve bien ici l'approche deleuzienne, mais aussi d'une certaine façon l'analyse que Perrault faisait lui-même de son cinéma.

Marion Froger ensuite, dans une thèse toute récente, a proposé une approche fine et intelligente de l'idéal communautaire régnant dans les productions de l'ONF dans les années 1970, au sein notamment du programme « Société Nouvelle ». Cet idéal communautaire, enjoignant les citoyens à s'investir dans l'invention de leur société, était tourné vers un peuple « à venir » qui se recomposerait grâce à un cinéma micro-localisé mis au point par « Société Nouvelle » et son dispositif bifide de production-diffusion. Froger (2006) pointe notamment l'étrange continuité qui s'est établie entre cette volonté de « tisser du lien social » de la part des instigateurs de Société Nouvelle, et l'organisation paroissiale religieuse dominant les rapports sociaux avant la Révolution Tranquille. Perrault dans cette perspective jouerait un rôle à la fois de fer de lance et d'inspirateur, par l'implication de ses films dans la réalité, par sa mise à jour d'une « communauté en souffrance » et sa recherche d'une énonciation collective.

Il ne faut pas, enfin, passer sous silence l'étude de David Clandfield, entièrement consacrée à Perrault et qui mêle habilement analyse esthétique des films et histoire documentée de leur production, ce qu'il est le seul à faire. Mais au-delà de ses qualités, cette étude réitère un peu trop les discours fréquemment entendus dans les années 70-80, sans véritable recul critique. Elle met en place une défense fougueuse de l'implication du cinéaste envers son peuple qui réitère l'idée répandue que Perrault suivait un raisonnement nationaliste sans nuances, et ne souligne pas suffisamment les hésitations et les

questionnements inhérents à sa démarche de cinéaste documentariste et d'artiste. De plus, son approche de la réception des films reste lacunaire, car elle se limite à replacer les films dans un contexte historique et politique sans entrer dans le détail, sans documentation approfondie sur les polémiques qu'ils ont fait naître.

Pour résumer, de nombreuses études ont donc été dédiées intégralement ou en partie à l'œuvre cinématographique de Perrault, bien que peu d'entre elles se soient intéressées à sa poésie et ses essais critiques. On peut toutefois signaler entre autres celles de Michel Larouche (1975) et de Madeleine Chantoiseau (1982) qui ont offert deux essais sur le sujet, ou encore de Michèle Garneau, qui puise largement dans les discours de Perrault pour soutenir l'analyse qu'elle fait de ses films. Il ne faut certainement pas oublier le conséquent travail de synthèse effectué par Yves Lacroix (1972), qui met en relief les différentes casquettes du cinéaste-poète (particulièrement la radio et la poésie) et pointe la qualité de ses écritures. En témoin de son temps, Lacroix scrute l'émergence du « phénomène multimédiatique » que constitue Perrault entre 1963 et 1972, se faisant plus biographe que véritablement analytique : il commente – avec passion – plus qu'il n'analyse l'évolution de la fougue poétique de Perrault, et parle peu de son cinéma en fin de compte. Il manque donc de notre point de vue une approche globalisante et multidisciplinaire s'appuyant entre autre sur des éléments factuels, tels que les archives, la correspondance, les journaux, les documents de production, et ce bien que des outils existent à présent (fonds Perrault de l'Université Laval, archives de l'ONF) et qu'ils ont fait l'objet de publications scientifiques (Carrière, 1999).

De même, aucun travail d'envergure n'a été mené récemment sur l'implication de l'œuvre dans la société à laquelle elle s'adressait, qui aurait analysé ses stratégies de diffusion ou les particularités de son interaction avec le spectateur. Il n'y a pas eu non plus d'étude sur les liens entre le cinéma de Perrault et l'évolution de la conception du cinéma dans la société québécoise. Des questions particulières pourraient être posées par exemple sur la façon dont le débat politique interagit avec le film *Un Pays sans bon sens* au moment de la Crise d'octobre. On pourrait aussi se demander si *Pour la suite du monde* entretient des liens éventuels avec l'émergence quelques années plus tard du programme Société Nouvelle. Ce ne sont que quelques aspects d'une même problématique : comment

le cinéma de Perrault a-t-il interagi avec la société québécoise, comment s'y est-il impliqué et qu'en a-t-il reflété ?

À la différence des dispositifs de tournage et de montage des films, qui furent plusieurs fois exposés (par Clandfield notamment), leurs implications sont restées dans l'ombre : *Pour la suite du monde* et *Un Pays sans bon sens*, par exemple, engageaient pour leur réalisation des centaines de personnes et des milieux socioculturels multiples (cinéastes, enseignants, scientifiques, politiciens, agriculteurs, pêcheurs, étudiants etc.) : comment les films interagissent avec ces gens qui deviennent des personnages, comment ceux-ci s'engagent-ils ? Comment Perrault travaillait-il avec eux ? Gilles Marsolais note ainsi, dans le cas de l'Acadie et du film éponyme de Perrault et Brault de 1971, que « *La première projection publique de ce film terminé en avril 1971 eut lieu au réseau français de Radio-Canada le samedi 8 janvier 1972. Cette projection a donné lieu à de nouvelles manifestations, à l'Université de Moncton notamment, et elle a peut-être contribué à accélérer la constitution du Parti acadien* » (Marsolais, 1997 : 111). Bien qu'il ne s'agisse que d'un simple témoignage de Gilles Marsolais, il s'agirait selon nous d'explorer, pour le Québec, ce genre d'impact et de le documenter dans la mesure du possible. Cet exemple montre à la fois quel genre de suites auraient pu avoir les films, et la nécessité qu'il y a à prendre en compte leur réception dans toute analyse de la démarche cinématographique de Pierre Perrault.

Il n'y a pas eu d'études non plus sur la façon dont le contexte culturel et institutionnel influait et formait les cinéastes tels que Perrault.

Pourtant, des chercheurs ont souligné à plusieurs reprises l'impact de la culture populaire au Québec, notamment de la tradition orale, sur les pratiques cinématographiques qui s'y sont développées : Lacasse (2000) et MacKenzie (2004) ont décrit la prégnance et l'ancienneté dans cette région de pratiques cinématographiques fortement influencées par la tradition orale, et ce bien avant l'arrivée de l'ONF. Ces pratiques, qui fonctionnaient de manière à entraîner la mise en place de véritables « sphères publiques alternatives », ont interagi avec l'ONF ou s'y sont confrontées, et l'ont dans tous les cas influencé dans sa forme et sa mission : la tradition d'un cinéma bonimenté, puis les circuits communautaires avec conférenciers, puis les prêtres-cinéastes forment un contexte global, qui précède Perrault de quarante ans et démontre

une interaction puissante entre le cinéma, la société québécoise et l'Office National du Film, contexte qui sera ensuite formateur de l'approche cinématographique développée par les cinéastes.

De plus, au moment de la Révolution Tranquille, l'ONF de par son mandat et de par sa structure, était au cœur des conflits soulevés par les discours nationalistes québécois et canadiens, et ces discours le traversent et se confrontent, à l'extérieur et en son sein même, ce qui signifie que l'organisme est obligé de composer avec de multiples aspirations souvent contradictoires. Comment Perrault se situe-t-il par rapport à ces débats, et par rapport aux autres employés de l'ONF ?

L'Office était enfin une structure « gémellaire », à la fois productrice et distributrice, ce qui est souvent sous-estimé : cette gémellité a des racines profondes dans la façon qu'avait John Grierson de concevoir le rôle du cinéma par rapport à la société : un rôle actif, une implication à tous les niveaux dans un idéal humaniste de démocratie participative avant la lettre ; or ce fait est de première importance dans la formation des cinéastes qui y passèrent ; ces idéaux et la structure qui en a résulté, même si cela ne s'est pas fait de façon directe et mécanique, ont sans doute eu une influence considérable sur les cinéastes et sur la société.

Plus fondamentalement, il manque en fait une étude documentée sur les dispositifs choisis pour projeter les films de Perrault au sein de la société québécoise : les différentes formes de diffusion des films à la télévision, dans les cinémas et dans les circuits communautaires, les universités.

Il manque donc de notre point de vue une approche qui prendrait en compte ces multiples contextes qui ont participé, à tous les niveaux, à l'élaboration des films, des discours, de la pensée et de la démarche artistique du cinéaste. C'est évidemment un vaste programme qu'il va s'agir d'affiner et de préciser.

Nous aimerions également préciser ce point : plusieurs études consacrées à Perrault (par exemple celles de Brûlé en 1974 et de Poirier en 2001) ont pour point de départ les films en tant qu'objets finis, qu'elles assimilent, au travers de leurs thématiques, à des discours « sur » le devenir de la société québécoise. Elles s'attachent ensuite à comprendre de quelle manière ces discours s'inscrivent dans les problématiques sociopolitiques du Québec moderne. Ce faisant, l'analyse proposée se réfère souvent à des systèmes

idéologiques externes, et n'interrogent l'œuvre de Perrault ni dans sa logique « interne » ni dans les conditions qui l'ont façonnée, et qui dans ce cas sont pourtant de toute première importance (si l'on considère que les films s'improvisaient au fur et à mesure des tournages et des montages, au fil des expériences rencontrées). De plus, en se focalisant sur les thématiques des films et en considérant ces derniers comme des objets « en soi », c'est à dire finis et prêts à consommer d'une façon objective ou passive, ces études ne s'intéressent qu'à un rapport *présomptif* à leur contexte, à la société québécoise : elles n'envisagent jamais ni les conditions de leur production, ni celles de leur réception. Christian Poirier déduit ainsi l'impact de l'œuvre et les intentions de son auteur des thématiques politiques et des représentations symboliques qu'il décèle dans les films et qui répondent à son propre système de classification et de valeurs.

Enfin, et fondamentalement, il nous semble que l'aspect central de la démarche de Perrault, bien qu'il ait été souvent évoqué parce qu'évident, n'a pas été analysé en profondeur. Ses implications premières n'ont pas été pleinement envisagées, même par les analystes les plus retors : il s'agit du rapport du cinéaste à la tradition orale.

Perrault se revendiquant comme « cinéaste de la parole », le lien à l'oralité est évident, voire, c'est un pléonasme. Mais c'est bien là l'écueil : sa trop grande évidence, qui a fait dire à de nombreux critiques et chercheurs que le cinéma de Perrault était « oral » simplement parce qu'il laissait la part du lion à la parole prise sur le vif. Or, la parole, même dans toutes les nuances saisies par Perrault, ce n'est pas l'oralité. « L'oralité » recouvre en fait un continent bien plus vaste et complexe, un mode d'existence et d'être au monde qui dépasse de loin le simple fait de « parler », comme l'a mis en évidence Zumthor (1990) : dans la situation d'oralité, ce n'est pas seulement la parole qui est mise en jeu : ce sont la voix et le corps aussi. Et l'oralité est inséparable des concepts de « contexte », de « performance » et de « participation » : elle forme un *milieu* qui immerge et relie ceux qui sont présents à la performance, d'où ce sentiment diffus d'appartenance, d'interrelation, de co-définition :

En effet, dans les formes poétiques transmises par la voix (même si elles ont été préalablement composées par écrit) l'autonomie relative du texte par rapport à l'œuvre diminue beaucoup : on peut supposer que, à la limite, l'effet textuel s'évanouirait, et que le lieu entier de l'œuvre serait investi par les éléments performantiels, non-textuels, tels que la personne et le jeu de l'interprète, l'auditoire, les circonstances, l'ambiance culturelle et, en

profondeur, les relations intersubjectives, les rapports entre la représentation et le vécu. (Zumthor, 1990 : 18-19).

La démarche de Perrault, selon nous, ne procède pas seulement de la parole, mais bien de l'oralité dans toute son ampleur, et il nous semble qu'on trouve là une raison suffisante de ne pas analyser ses films en tant qu'objets finis et intrinsèquement signifiants, détachés de leur contexte. Dans le cas de la démarche cinématographique de Pierre Perrault, il nous semble que ce soit le médium lui-même qui ait été adapté, contaminé par l'oralité ambiante, par un cinéaste qui refusa toujours, précisément, cette appellation, et qui revendiquait le fait qu'à ses yeux il ne faisait pas du cinéma. Or, la mise en évidence de cette oralité nourricière du cinéma de Perrault, son histoire et ses origines profondes, ainsi que ses implications théoriques, restent encore à étudier.

Objectifs de la thèse.

Cette étude procède d'un constat : malgré la masse des études critiques de l'œuvre de Perrault, focalisées principalement sur les films, il n'existe pas d'approche globale de l'œuvre qui l'envisagerait comme un tout incluant la création littéraire et la démarche créatrice elle-même. Il n'y a pas d'étude non plus qui analyse l'œuvre en tenant compte des contextes qui l'ont façonnée ; il manque aussi fondamentalement une analyse en profondeur du rapport du cinéaste à la tradition orale.

Cette étude vise donc essentiellement à comprendre comment l'œuvre de Pierre Perrault s'insère dans le contexte de la société québécoise pendant la Révolution Tranquille et ses prémisses et interagit avec elle. Pour caractériser les interactions tissées entre la société et les films, cette étude identifie et analyse trois contextes précis et leur évolution, qui interagissent ensemble et façonnent l'œuvre du cinéaste : l'histoire des représentations de la nation québécoise, l'évolution de la perception du rôle du cinéma dans la société, et l'importance de la tradition orale dans la culture populaire québécoise. En retour, cette étude interroge la façon dont l'œuvre du cinéaste revisite ces trois contextes et agit éventuellement sur eux.

Pour comprendre les liens particuliers tissés entre l'œuvre et la société québécoise, cette étude se penchera autant sur les films que sur les écrits de Perrault, ainsi que sur les stratégies de diffusion mises en œuvre par l'ONF et les conditions de production et

d'élaboration des films. Elle se penchera aussi sur l'histoire sociale et politique du Québec, ainsi que sur son histoire littéraire, mais aussi sur l'histoire des pratiques populaires entourant le cinéma.

Methodologie.

Notre méthodologie croise l'herméneutique et la méthodologie historique dans le but de comprendre les fondements de la démarche cinématographique de Perrault. Nous avons tenté de comprendre et analyser ses films à la lumière de leurs rapports avec les différents contextes qui les ont vus naître, en documentant les spécificités et l'évolution de ces contextes : leur histoire. Nous avons essayé dans la mesure du possible de ne pas utiliser de modèles préétablis dans notre analyse. Cependant, cette dernière repose sur une recherche et un contrôle rigoureux des sources historiques.

Fondamentalement, nous voulons nous distinguer d'une conception « fractionnée » du cinéma, qui en cloisonne les manifestations et morcelle l'idée que l'on peut s'en faire. Cette conception classique du cinéma ne s'intéresse au film qu'en tant qu'objet fini, artefact (d'où une certaine forme de fétichisme portant sur « l'intention de l'auteur », la « signification du film »). Elle est morcelée car elle considère d'une part que les différentes « phases » de la vie d'un film sont hermétiques les unes aux autres (production, réalisation, diffusion, réception), exemptes de contamination des unes sur les autres. Et d'autre part, elle est morcelée parce qu'elle considère somme toute le cinéma selon un modèle de communication à sens unique entre le film et son public, qui schématise la réception et contrôle le sens perçu. Selon ce modèle, la « signification » du film lui est intrinsèque, laissant à la fois peu de place à la lecture personnelle qu'en fera le spectateur (ou alors elle considère que ce n'est pas son souci, car cette dernière, trop éclatée, trop aléatoire, ne saurait constituer un objet de recherche ou de connaissance) et moins de place encore aux différentes pratiques et micro-tactiques locales qui se développent éventuellement autour de la projection de films et particulièrement autour de formes de cinéma non hégémoniques, comme c'est le cas pour Perrault et l'Équipe Française de l'ONF en règle générale.

Cette conception classique du cinéma (et ses multiples émanations) se focalise donc uniquement sur l'objet-film, entendu comme un discours clos façonné conformément aux habitudes de lecture supposées d'un public-cible virtuel. Elle occulte le fait que *parfois*, sous certaines conditions, le cinéma peut procéder d'une interaction dynamique et non d'un échange prédéterminé : c'est ce que nous appelons alors le cinéma comme « processus ».

Ce concept, que nous proposons comme pierre de façade de cette étude, sera amplement développé dans la partie consacrée aux assises théoriques, et sera mis en pratique par une analyse contextuelle de l'œuvre de Perrault. Grâce à lui, nous tenterons justement de résoudre ce morcellement opéré par la conception classique du cinéma et de démontrer la dynamique qui unit œuvre et contexte. Nous inscrivons notre démarche dans le sillage de la « sociologie du film » proposée par Jean-Pierre Esquenazi : « *la sociologie du film (...) décrit les différentes manières dont les milieux sociaux fabriquent, diffusent, s'approprient et comprennent ces processus symboliques particuliers que sont les films.*¹

Dans son approche, Esquenazi propose de prendre en compte les différents contextes de production et de diffusion des films pour en expliquer les sens perçus par la société, les significations aux yeux des publics qui s'en emparent. Cette théorie souligne deux choses : la première, c'est que le contexte de production, soit l'institution qui commande le film, est intimement lié à sa forme finale, et préside à la démarche du cinéaste elle-même. La seconde, c'est que le sens du film n'existe pas en tant que tel : il est multiple et varie en fonction des contextes de réception d'une part, et de l'interaction entre l'institution de production et la société à laquelle elle destine ses productions, d'autre part.

Le fait singulier, c'est que dans sa théorie, Esquenazi propose donc lui aussi le concept de processus, dans une perspective légèrement différente de la nôtre cependant, comme nous allons le voir : « *le film est comme une sorte de fonction mathématique bizarre, élaborée avant d'être commentée, qui change de valeur dès qu'elle rencontre un nouvel espace social, c'est en cela qu'on peut le nommer un « processus »*². Esquenazi considère au fond le film comme un « *objet symbolique qui justement est moins un objet qu'un processus (...). À chaque étape de son parcours, son sens se déplace, parfois se métamorphose, et l'ensemble de ces déplacements constitue sa valeur symbolique* »³. En

¹ Esquenazi, « Éléments de sociologie du film », *CiNéMAS*, Vol.17, Nos.2,3, printemps 2007, p.121.

² Ibid. p.138.

³ Ibid. p.121.

disant cela, Esquenazi rattache sa théorie prioritairement aux objets symboliques produits par une industrie « classique » du cinéma, comme le démontrent d'ailleurs tous ses exemples, et la division claire qu'il établit entre contexte de production et contexte de réception. Cela n'empêche pas, au contraire, cette théorie de s'adapter aux films de Perrault, mais dans ce cas précis, comme cette étude tendra à le démontrer, ces deux contextes sont souvent perméables l'un à l'autre, et la figure même du cinéaste est intermédiaire. Comme il le dit lui-même, il est le premier spectateur et pas forcément le « réalisateur ».

Cette différence entre le champ d'étude d'Esquenazi et le nôtre, est dû, d'après nous, à ce contexte *primordial* d'oralité qui préside à l'élaboration des films et de leur réception, et modifie la façon même de concevoir le médium et son fonctionnement. Ce que le concept de « processus » adapté aux films de Perrault permettra justement de mettre en exergue, c'est le rôle qu'y joue la culture orale en tant que « milieu ». Plus que n'importe quelle autre approche, le concept de « processus » met en évidence « l'oralisation du médium cinématographique » (Bouchard, 2006) opérée par Perrault.

Notre étude a donc recours à une certaine forme d'interdisciplinarité, concept fourre-tout mais néanmoins approprié, qui permettra de prendre en compte les multiples enjeux que recouvrent la production et la diffusion des films. Elle devra d'autre part se soumettre à une réflexion épistémologique établissant les bases théoriques permettant de proposer une conception du cinéma (adaptée en fait à la démarche de Perrault) compris comme phénomène socioculturel complexe. C'est pourquoi nous devons mettre en place un outil conceptuel adapté tel que le « processus ».

Notre hypothèse repose donc sur l'idée que chaque film est au cœur d'un faisceau d'interactions et d'interrelations (sociales, culturelles, politiques, professionnelles, conceptuelles), et qu'il n'a pas *un seul* sens mais de nombreux sens, qui se distribuent sur des niveaux multiples et qui évoluent à travers le temps. Nous voulons justement mettre en place des outils pour comprendre, par l'exemple du cinéma de Pierre Perrault, comment une société engendre et influence des cinéastes et leurs films, et en retour comment les films, à la fois en tant que discours et en tant que phénomènes, agissent sur la société à

laquelle ils s'adressent et modifient la perception que les communautés de spectateurs ont de leur réalité, de leur quotidien, de leur devenir.

Nous voudrions saisir la nature, les modalités et le fonctionnement de ces interactions fondatrices entre société et cinéma dans le cas de Perrault. Or, cela nécessite d'interroger et d'explorer les réseaux d'influences qui entourent et traversent chaque film, et voir comment ces réseaux se développent et se transforment de film en film selon les différents contextes, avec le temps et le regard des spectateurs ; il faut étudier ce qui relie les films avec les cinéastes, les structures de production et de distribution. Il faut également étudier la façon dont l'esthétique des films se transforme, et comment leur système énonciatif évolue avec le temps. Il faut étudier comment les discours des films interpellent la société à laquelle ils s'adressent, et comment les discours qui traversent une société à un moment donné incorporent et s'approprient les discours filmiques.

Nous avons à ce point, en quelque sorte, renversé le problème : plutôt qu'une analyse novatrice du cinéma *de Pierre Perrault* en tant que phénomène socioculturel complexe, nous proposons une conception nouvelle du cinéma en tant que phénomène socioculturel complexe basée sur l'exemple de Pierre Perrault. Nous tenterons justement d'éviter cet écueil de la généralisation et du systématisme en gardant à l'esprit que l'approche proposée a été forgée à partir de l'exemple de Perrault et de l'expérience que nous en avons. Si nous suivons le sillage de la sociologie des films proposée par Jean-Pierre Esquenazi, nous n'avons pas la prétention d'en écrire une quelconque théorie.

De même, nous ne voulons en aucun cas nous placer au-dessus des approches antérieures, et nous savons bien que toute approche « nouvelle » n'est souvent que le prolongement d'une précédente, l'exploration d'une de ses potentialités ; elle n'est qu'une étape avant la suivante. Nous sommes motivés par le questionnement, et par la perspective d'une meilleure compréhension des phénomènes (sociaux et culturels en ce qui nous concerne). Mais cette compréhension, et c'est tout le sens de cette mise en garde, ne peut être que fragmentaire, limitée dans le temps et l'espace : la compréhension que l'on peut avoir d'un phénomène, dans les arts ou les sciences humaines, est étroitement liée au contexte, à la position du chercheur, aux façons de penser d'une époque. Nous ne ferons donc pas nôtre ce principe qui pourtant nous inspire : « *le rôle du chercheur n'est pas*

d'ajouter une interprétation, mais de comprendre comment les usages et les interprétations avérés d'un film ont été rendus possibles » (Esquenazi, 2007 : 131). Nous considérons en effet que la façon même de concevoir une problématique indique son lieu et sa date de fabrication, une subjectivité au travail, armée de tout un bagage de connaissances et de conceptions qu'elle revendique plus ou moins. Ce qui nous semble « compréhension » ici aujourd'hui pourrait bien être perçu comme une « interprétation » demain ailleurs en dépit de nos précautions.

Limites du territoire.

Les réserves plus ou moins importantes que nous avons exprimées sur les approches faites jusqu'à maintenant de l'œuvre cinématographique de Perrault dessinent en creux une « recherche idéale » qui aurait la prétention de tout dire et tout expliquer sur elle. Nous sommes bien conscient à la fois de la vastitude d'une telle tâche, ainsi que de sa vanité. Nous voudrions en conséquence énoncer maintenant les limites strictes du « territoire » qu'elle prétend couvrir.

Notre but est de proposer une étude qui décrive et documente le cinéma de Pierre Perrault en tant que « phénomène socioculturel et historique complexe » marqué par l'oralité, en nous limitant aux films produits entre la Révolution Tranquille et la Crise d'Octobre 1970. Nous laisserons donc de côté les films produits après 1970 et il en ira de même pour le contexte socioculturel québécois.

Cette période, nous ne l'avons pas choisie au hasard : d'abord, elle nous intéresse car il s'agit en quelque sorte d'une croisée des chemins au cours de laquelle une organisation sociale et politique décriée (celle du Québec de Duplessis et de l'Église catholique), se réclamant de la tradition, se trouve submergée par des mutations et des discours sociopolitiques liés à la modernité, eux-mêmes sévèrement mis en question d'autre part. La Révolution Tranquille agit comme une sorte de mélangeur et d'accélérateur universel où tout et tous se trouvent à un moment ou à un autre entraînés, mis en cause. Les circuits de distribution et les pratiques orales du cinéma qui les entourent, les cinéastes eux-mêmes, qui s'opposent même souvent les uns aux autres, les institutions fédérales comme l'Office National du Film, qui se trouve à la fois devoir composer avec des critiques internes, et avec des susceptibilités tant Provinciales (le Québec) que Fédérales (le

Canada). La Révolution Tranquille forme à elle seule un gigantesque « processus » de remise en question et de remise en cause, de réévaluation des structures, des discours, des arts et des représentations collectives, une processus qui fut extrêmement formateur du cinéma de Perrault, de notre point de vue, et qui s'amorce bien avant 1960 comme nous allons le voir.

Ensuite, la Révolution Tranquille correspond selon nous à une période d'adéquation relative entre la démarche de Perrault et la société québécoise, qui disparaîtra, pour diverses raisons, dans les années ultérieures. On pourrait expliquer cette adéquation de la société et de l'œuvre par deux « facteurs : le premier, comme l'explique Michèle Garneau (1997, 27-28), c'est que la Révolution Tranquille correspond à une phase de flottement dans la culture québécoise, entre « idéologie de conservation » et « idéologie de rattrapage » (Rioux, 1968). Dans cette phase courte, une décennie à peine, les représentations et les mythes constitutifs de la société vacillent sur leur socle, et confusément on cherche, à tous les niveaux, de nouveaux modes d'existence, de nouvelles croyances, un nouvel ordre ; une phase de questionnement et de remise en cause, vite clôturée par un retour au « réalisme » et à une idéologie libérale et progressiste enfin assumée. Le second facteur, comme l'explique Jean Fiset (1990 : 367), c'est que dans la décennie 1960-1970, les artistes occupent une place prépondérante dans cette reformulation en cours de la collectivité : ils en sont en quelque sorte les initiateurs et les traducteurs, et une certaine forme de symbiose les unit au(x) « peuple(s) » au(x)quel(s) ils s'adressent. Avec le retour au réalisme suite à la Crise d'Octobre, ces artistes de tout crin furent relégués au second plan par les politiciens, les avocats, les journalistes qui imposèrent définitivement une approche gestionnaire de la société québécoise ainsi qu'une idéologie libérale et progressiste que Marcel Rioux (1968) appelle « rattrapage ». Dès ce moment-là, les questionnements de Perrault sur l'identité collective et sa volatilité, sa part de rêve, son cinéma qui interroge les émanations du passé dans le treillis du présent, toute sa démarche au fond, se trouveront en porte-à-faux avec les représentations modernistes de la nouvelle société québécoise, attendues et recommandées par les élites, la critique, les partis politiques : tout ce qui est perçu comme potentiellement folklorique se trouve alors banni de la sphère publique et des représentations acceptables.

C'est donc sur ces quelques années, non pas d'osmose (le terme est un peu fort), mais d'interaction fertile entre le public et le cinéaste, que nous voulons nous pencher et nous limiter. Cette période de la Révolution Tranquille a en outre l'avantage indéniable d'être délimitée, dans les discours comme dans les mutations sociopolitiques : cette période est la plus féconde pour exposer le fait que le médium cinématographique, avec Perrault, ait pu fonctionner comme un processus engageant et transformant ensemble des influences et des forces artistiques, techniques, esthétiques, administratives, sociales, politiques, historiques, focalisées par une conscience individuelle éminemment sensible, perméable à ces forces.

Choix et justification des contextes formateurs.

Notre approche, quant à elle, veut éviter l'écueil qui consiste à considérer les films comme des objets finis, des énoncés analysables « en soi », comme cela a déjà été expliqué. Nous considérons les films comme la partie émergée d'un vaste et complexe réseau qui s'étend de leur production à leur distribution et leur réception et qui leur est antérieur : nous partirons donc des différents contextes que nous considérons comme fondateurs pour comprendre les films et les enjeux de leur réception, plutôt que d'envisager leur « signification » et leur « intentionnalité ».

Ces contextes sont au nombre de trois : le premier est celui du « pays », de la communauté imaginée à (re)construire suite aux chambardements de la Révolution Tranquille ; le second est celui du cinéma, dont l'évolution est marquée par les différentes formes non-commerciales de production et de distribution développées au vingtième siècle au Québec. Le dernier est celui de l'oralité et de l'importance de la langue parlée dans la définition de l'identité québécoise.

Notre premier contexte est celui du « pays », non pas comme entité géopolitique et administrative attestée par des textes, des lois, des statistiques, mais le pays comme culture collective et communauté imaginée. Le concept de pays, mais aussi le pays « vécu », sont au cœur des interrogations de Perrault, comme l'ont souligné de nombreux critiques et analystes de son œuvre (par exemple, Michel Brûlé, 1974 ; Gilles Deleuze,

1985). Le pays est au cœur de ses films comme de ses essais polémiques et poétiques. Mais, durant la décennie 1960-1970, le « pays » est également au cœur des débats qui agitent la société québécoise : la Révolution Tranquille a vu s'affronter, muter et disparaître des modes de socialité et des conceptions opposées de la collectivité, qui sont de fait à redéfinir.

Le « pays » et les modalités de son existence éclairent l'œuvre de Perrault de plusieurs façons différentes.

L'un des aspects du débat sur le pays qui fait rage au Québec entre 1960 et 1970, c'est ce que Marion Froger (2006) appelle « l'idéal du lien social », qui traverse la collectivité et lui donne forme. De notre point de vue, cet idéal est latent, sous diverses formes, depuis la fin des années 1940 au moins. Cet idéal a influencé Perrault, ainsi que de nombreux jeunes intellectuels, dès la fin de la guerre. Il fut ensuite réinvesti dans ses discours. Le cinéma lui-même subit l'influence de cet idéal, qui joua un rôle de première importance dans le développement des différentes formes locales de production et de distribution communautaires au début des années 1950.

Ensuite, le pays en tant que « communauté imaginée » (Anderson, 2002), en tant que désir collectif et en tant que représentation, occupe une place centrale au cœur des films et de la démarche cinématographique de Perrault : ses discours, ses thématiques, sa pratique elle-même font état de cette préoccupation en lien étroit avec les bouleversements politiques, sociaux et culturels provoqués par la Révolution Tranquille et la Crise d'octobre.

Notre deuxième contexte porte donc sur l'évolution du rapport entre cinéma et société québécoise. Nous analyserons en particulier l'évolution des formes non-commerciales de production et de distribution.

La période des années 1960, où Perrault devient cinéaste, est considérée souvent comme celle de la naissance du cinéma québécois. Elle se caractérise en tout cas par une implication profonde du cinéma dans les mutations sociologiques vécues par la société à ce moment-là, ainsi qu'une participation de celui-ci aux grands débats identitaires de celle-là. Or le cinéma qui se met en place au Québec dans les années 1960, et auquel participe activement Perrault, s'inscrit en fait dans une longue tradition de pratiques populaires ou institutionnelles, liées à la culture orale, qui entouraient la production et la

projection de films (voir Lacasse, 2006). Ces éléments montrent que certaines des spécificités du cinéma québécois existent bien avant la Révolution Tranquille et que ce contexte forme et inspire les jeunes cinéastes du direct et de Société Nouvelle dans leur recherche de nouvelles formes de cinéma.

L'Office National du Film lui-même, qui abrite et forme tous ces jeunes cinéastes, se distingue par une histoire qui montre une forte implication dans la société québécoise et une participation à ses mutations. Il se distingue également par la mise en place depuis ses débuts d'une double culture, où la production est pensée en fonction de la diffusion, c'est à dire que l'Office est autant une structure de production que de diffusion de par son mandat lui-même, et que cette situation a des implications profondes sur l'évolution du cinéma au Québec entre 1940 et 1960. Tous les cinéastes québécois passant par l'Office ont été marqués par cette double culture, et par les différentes polémiques qu'elle renferme forcément : un cinéma proche des communautés, un cinéma d'intervention, proche du réel, où la discussion et le débat occupent une place de toute première importance.

Le contexte du cinéma – et l'histoire des pratiques locales auxquelles il donna lieu – est donc essentiel dans l'analyse de l'œuvre et de la démarche de Perrault.

Notre troisième contexte, celui de l'oralité et de la langue, est essentiel car il se rapporte à l'identité québécoise, il en est un marqueur essentiel. Langue et oralité sont évidemment deux réalités distinctes, mais dans le cadre de cette étude, nous les mettrons en relation, car c'est ainsi que procédait Perrault dans sa démarche artistique et poétique. La langue est un marqueur essentiel de la culture québécoise et son évolution a souvent été considérée comme symptomatique de celle de la société. La langue du Canada français, puis du Québec, a fait l'objet de nombreuses polémiques tout au long de son histoire, concernant son statut, sa pérennité, sa spécificité. Elle a donc obligé, depuis le dix-neuvième siècle au moins, à se positionner non seulement « culturellement », mais aussi politiquement et artistiquement.

L'oralité englobe la question de la langue dans notre perspective. Il s'agit d'un substrat essentiel de la culture québécoise des années 1960 et de son rapport à la modernité : concernant notre sujet, c'est à dire les liens entre cinéma et société québécoise dans la perspective de l'analyse de l'œuvre cinématographique de Perrault, l'oralité comme contexte est essentielle pour comprendre l'évolution du cinéma québécois depuis

les années 1920, étant donné que c'est par le biais de la tradition orale que la société québécoise a arraisonné et adapté la modernité du cinéma et s'est ouverte à lui. De fait, toute conception du cinéma en 1960 au Québec doit être de notre point de vue envisagée à l'aune de son rapport à l'oralité, à la parole et à la langue.

Il s'agit donc d'un contexte d'une extrême importance. D'abord parce qu'il marque l'histoire du cinéma au Québec. Ensuite parce que Perrault était « cinéaste de la parole », et qu'il se réclamait d'une civilisation de l'oralité contre l'écriture. Parce que son cinéma a joué un rôle dans la « querelle du joual », une empoignade linguistico-politico-littéraire très médiatisée qui prit place dans les années 1960. Enfin parce que Perrault était polémiste, et que son implication dans les débats identitaires du Québec s'est souvent faite par le biais de la question de la langue et de l'oralité.

Comme un observateur attentif pourra le constater, ces trois contextes sont interactifs, les limites entre les uns et les autres sont poreuses : l'oralité et le souci de la parole vive traversent chacun d'entre eux. De même, on retrouve l'idéal du lien social à la fois dans la question de la culture qui fonde le pays et dans celle portant sur les formes communautaires de distribution du cinéma. Ces contextes se répondent et se prolongent les uns les autres. L'un des principes de la thèse est justement de montrer leur interaction et la façon dont ils se reflètent dans la démarche et les films de Perrault. Ce dernier est à la fois « marqué » par ces contextes dont il est le produit, et il les réinvestit, les travaille de l'intérieur. Mais la présentation de ces contextes ainsi que la mise en évidence de leur interaction dans la formation de la démarche cinématographique de Perrault ne sauraient à elles-seules suffire : il va s'agir aussi de montrer l'évolution historique de ces contextes et de leurs interactions.

Sources principales.

Cela dit, notre objectif n'est pas uniquement la réécriture de l'histoire des films de Perrault : une histoire technique des films existe déjà (Clandfield, 2004), ainsi qu'une bonne synthèse de leur évolution esthétique (Garneau, 1997). Nous chercherons plutôt à mettre en lumière certains de leurs aspects importants mais sous-estimés jusqu'à présent,

afin de mieux en comprendre les implications culturelles, sociales et politiques. Plus fondamentalement, nous voulons proposer une nouvelle lecture de la démarche cinématographique de Perrault en tant que processus : nous ne voulons pas réécrire son histoire, mais en décaler le point de vue. Nous focaliserons ainsi notre attention sur le rapport qu'il entretenait au pays et à ses représentations, à l'histoire du cinéma au Québec et enfin à la culture orale et à la langue.

Notre approche empruntera donc certains de ses développements à des domaines autres que l'Histoire, tels la « sociologie du film » (Esquenazi, 2007), l'histoire culturelle et populaire du Québec (notamment les nombreux travaux sur la question des membres du Centre de Recherche Interuniversitaire sur la Littérature et la Culture Québécoises), la philosophie politique (notamment les travaux sur la « sphère publique » de Jürgen Habermas), le « cinéma oral » (Lacasse, 2000), et l'histoire institutionnelle de la production de films au Canada. Nous feront également quelques détours, noblesse oblige, du côté de l'analyse filmique, afin notamment d'étudier l'évolution esthétique des films de Perrault durant la période qui nous intéresse.

Cette recherche puisera aussi une partie de ses sources et de ses problématiques dans les travaux parallèles menés depuis trois ans au sein de l'équipe de recherche « Cinéma et Oralité » de l'Université de Montréal, sous la direction de Germain Lacasse. J'ai en effet longuement travaillé, dans ce cadre, sur les systèmes de distribution et de projection de films dans lesquels la parole en direct joue une part prépondérante dans la réception des films, formant au Québec une véritable culture du cinéma, ancienne et diversifiée. Cette recherche est basée avant tout sur les témoignages directs ainsi que sur les archives institutionnelles comme celles de l'ONF ou de l'Action Catholique. Elle est aussi basée sur l'étude des journaux d'époque ainsi que de certains corpus de films prévus spécifiquement pour ces circuits.

Pour en revenir à la méthodologie proprement dite, la structure globale de notre argumentation sera appuyée sur la recherche historique et universitaire récente concernant le cinéma québécois, qu'elle prolongera, notamment les travaux de Marion Froger (2006) et Vincent Bouchard (2006), mais aussi de Michèle Garneau (1997), Germain Lacasse (2000) et Scott MacKenzie (2004).

Certains travaux universitaires plus anciens ou spécifiquement historiques nous serviront de sources historiques, comme par exemple le mémoire de maîtrise d'Yves Lever sur l'implication de l'épiscopat catholique dans les ciné-clubs étudiants du Québec dans les années 1950 (1977) ou ceux de Pierre Véronneau (1986) de C.R. James (1977) et de Caroline Zéau (2007) sur la production et la distribution française à l'ONF.

Nous nous appuierons aussi, pour leur valeur de « témoignage », sur les propres écrits de Perrault, ses essais critiques et poétiques (notamment : *De la parole aux actes*, 1985, *L'Art et l'État*, 1973 ; *Caméramages*, 1983), ses essais sur le cinéma (*L'Oumigmatique ou l'objectif documentaire*, 1994) et ses transcriptions de film (*Le Règne du jour*, 1968 ; *Les Voitures d'eau*, 1969 ; *Un Pays sans bon sens*, 1972). Nous prendrons également en compte les entretiens de Perrault publiés dans les journaux québécois ou français, et les entretiens de ses différents collaborateurs (Marcel Carrière, Michel Brault, notamment).

Les sources historiques offertes par les journaux d'époque nous seront aussi précieuses : les critiques de films parues dans les journaux québécois, les articles sur les réseaux de projection dans les universités, les journaux étudiants dans lesquels écrivait Perrault avant de devenir cinéaste, et qui donnent une bonne idée de l'évolution de ses points de vue sur la société, mais aussi leur point de départ.

Nous irons enfin chercher des sources documentaires directement dans les archives institutionnelles : celles des films (à l'ONF et à l'Université Laval), et celles concernant les stratégies élaborées à l'ONF pour la production et la distribution des films de Perrault et d'autres cinéastes de la même période, qui sont elles aussi à l'ONF.

Plan de la thèse.

Le coeur de notre travail, hors introduction et conclusion, se divise en quatre parties distinctes dont la longueur, la logique et l'objet différent.

La première partie visera à exposer et développer les fondements de notre démarche ainsi que les concepts dont s'inspire cette étude de la démarche cinématographique de Perrault et de son implication dans le contexte culturel et social du Québec.

La seconde partie portera sur le contexte formé par l'évolution de la conception de la société canadienne-française puis québécoise entre 1920 et 1970. Nous étudierons donc l'évolution des discours et des représentations, et replacerons dans cette évolution la formation de Perrault en tant qu'artiste. À la lumière de ces recherches, nous décrirons et analyserons son implication dans les débats culturels et politiques entre 1948 et 1970.

La troisième partie décrira l'évolution du rapport entre cinéma et société québécoise en se focalisant sur les formes d'adaptation du cinéma et de son discours à la culture locale. Nous interrogerons, à la lumière de cette évolution des formes populaires d'appropriation du cinéma, la formation de Perrault en tant que cinéaste, ce qui nous éclairera sur son implication dans la mutation du cinéma pendant les années 1960.

Notre quatrième et dernière partie analysera spécifiquement les degrés par lesquels l'oralité se manifeste dans l'œuvre de Perrault, et ce-faisant, comment elle interagit avec la société qui l'abrite et à laquelle elle s'adresse. Nous étudierons dans quelle mesure cette œuvre se « reforme » autour de l'oralité et propose une conception très particulière du medium cinématographique et de son rapport à la société.

Les concepts présentés dans la première partie seront au nombre de cinq. Il y a d'abord le cinéma comme « **processus** », dont nous avons déjà exposé les objectifs et les fondements, et que nous allons étudier et présenter dans le détail et les implications. Nous exposerons ensuite le concept de « **sphère publique alternative** », qui interroge les formes de socialités réorganisées autour des lieux de projections de films. Ce concept permet de relier celui de « processus » aux « **pratiques orales du cinéma** », notre troisième concept. Il désigne en fait les différentes stratégies locales d'appropriation du film par le public via la parole et la discussion lors de la projection. Ces pratiques nous semblent avoir formé un élément important de la culture au Québec dans les années 1950, influençant les cinéastes de l'ONF par la suite. Ensuite, nous exposerons le concept d'**oralisation du medium cinématographique** (Bouchard, 2006), qui permet de scruter et comprendre les liens éventuels entre le « cinéma oral » et les « pratiques orales du cinéma ». Enfin, nous exposerons le concept de **modernité vernaculaire** (Hansen, 1999), qui désigne en fait les différentes stratégies populaires développées afin de négocier le virage violent de la modernisation des sociétés au vingtième siècle, en y incluant une dimension locale, relevant de la culture traditionnelle, qui viendra « contaminer » les

nouveaux modes d'expression et les nouvelles formes de socialisation. Ces stratégies tournèrent souvent autour du cinéma.

Ces cinq concepts nous permettent de mieux comprendre et analyser les spécificités de la démarche cinématographique de Perrault, la façon dont elle s'inscrit dans des ensembles préexistants, ainsi que la façon dont elle les retravaille de l'intérieur. Nous tenterons également de montrer comment ils sont reliés entre eux.

Dans la deuxième partie, nous exposerons les racines des différentes représentations du « pays » qui circulent au Québec dans les années 1960 en nous focalisant sur la façon dont Perrault a pu interagir avec elles, à travers sa formation d'abord, à travers son cinéma ensuite. Nous procéderons en présentant les quatre périodes de la formation « politique et culturelle » de Perrault, et les discours auxquels il est alors exposé : d'abord sa jeunesse dans les collèges jésuites dans les années 1930-1940. Ensuite son passage à l'Université de Montréal à la fin des années 1940 où il se distingue par une résistance féroce à l'ordre établi. Puis sa prise de connaissance du pays « réel » au-delà des discours et des représentations pendant la décennie 1950-1960. Son arrivée enfin à l'ONF et sa confrontation au débat idéologique qui secoue le Québec au moment de la Révolution Tranquille. Nous mettrons donc l'accent sur la façon dont Perrault s'imprègne, réinvestit et restitue ces différents discours et les représentations qui les accompagnent, en analysant leurs traces dans ses écrits et ses films.

Dans notre troisième partie, nous étudierons l'implication du cinéma de Perrault dans la société québécoise à la lumière de l'histoire des formes locales d'appropriation du médium cinématographique, notamment des formes liées à la tradition orale. Il s'agit d'un aspect encore relativement peu documenté de l'Histoire du cinéma au Québec. Nous avons isolé et analysé quatre périodes dans la formation du lien entre cinéma et société québécoise, qui introduisent chacune une conception particulière du cinéma. La première remonte au temps du muet, lorsque la population s'enthousiasme massivement pour ce nouveau médium au grand dam du clergé qui tente de s'y opposer de toutes ses forces. La seconde période, entre 1930 et 1950, correspond à une époque où le clergé essaie de contrôler la diffusion du cinéma dans la société canadienne française en produisant lui-même des films et en proposant des circuits de cinéma éducatif censés mettre le cinéma au

service des croyants et de la société. La troisième période, entre 1945 et 1960, voit apparaître partout au Québec de nouvelles formes de diffusion du cinéma qui reposent sur une participation active du public à la projection via la discussion libre et ouverte. Deux mouvements particulièrement s'engouffrent dans cette brèche dans le maillage social du Canada français par les autorités religieuses : les circuits communautaires de l'Office National du Film et les ciné-clubs étudiants animés par l'Action Catholique. La quatrième période, enfin, concerne les pratiques cinématographiques qui se dégagent au Québec au moment de la Révolution Tranquille et du bouillonnement conceptuel qu'elle provoque et qui se répercute à l'ONF où Perrault travaille depuis peu.

Pour chacune de ces périodes, nous étudierons donc la conception particulière du rapport entre cinéma et société qui se dégage, et la façon dont Perrault, dans ses discours ses films et sa pratique, non seulement reflète, mais *cumule* – à la manière d'une sédimentation – ces conceptions pourtant souvent opposées les unes aux autres, et les réinvestit dans la société et sa conception du cinéma. Cette partie permettra également d'analyser et d'explicitier ce « désir de lien » (Froger, 2006) qui constitue l'un des aspect prégnants de la pratique cinématographique de Perrault, et qui se comprend mieux d'après nous à la lumière de l'influence sur sa pratique de l'histoire sociale et culturelle du cinéma au Québec.

Pour la quatrième et dernière partie, nous procéderons différemment, quoique la dimension historique soit toujours bien présente. Plutôt que de décrire puis d'analyser des « périodes » dans le rapport de Perrault à la culture orale, nous analyserons les degrés par lesquels l'oralité se manifeste et imprègne la pratique cinématographique de Perrault, afin de démontrer dans quelle mesure – et pourquoi – son cinéma est lié à l'oralité dans tous ses aspects. Nous proposons donc pour ce-faire quatre degrés d'analyse : la parole, la langue, l'interaction, le binôme performance-subjectivité, qui décrivent au mieux selon notre point de vue la « situation d'oralité » et sa transposition médiatique. Pour chacun de ces aspects de la situation d'oralité, que nous décrirons et expliciterons, nous analyserons les modalités par lesquelles il apparaît dans les films ou dans la pratique du cinéma de Perrault, et nous analyserons aussi le contexte dans lequel il se déploie. Ainsi nous analyserons la place de la parole et du verbal dans le cinéma de Perrault à la lumière de la prise de parole populaire qui se généralise au Québec dans les années 1950. Puis nous

analyserons le rôle et la place de la langue à la lumière des débats politiques et culturels qui agitent le Québec à ce sujet depuis sa formation – nous nous focaliserons particulièrement sur la querelle du joual et l'implication du cinéma de Perrault dans ce débat fondamentalement littéraire. Ensuite, nous étudierons la façon dont le cinéma de Perrault repose sur et génère de l'interaction, et comment de fait il s'inscrit dans un mouvement communautaire plus global initié lui aussi dans les années 1950. Enfin, nous étudierons la possibilité que le cinéma de Perrault entretienne des liens forts avec la performance, cette condition essentielle, avec l'affirmation d'une subjectivité, de la tradition orale selon Zumthor (1990). Nous analyserons à cet effet la pratique du cinéma mise en place par Perrault ainsi que la ligne intrigante de son montage.

Le but de cette dernière partie est de montrer comment le cinéma s'inscrit dans un aspect essentiel de la culture québécoise avant 1960 : la tradition orale et ses métamorphoses modernes. Il est aussi de montrer que cette tradition orale joue un rôle de premier plan dans la façon dont le cinéma de Perrault interagit avec sa société, son milieu. Ce-faisant, nous voulons également interroger la possibilité que le cinéma et les films puissent reconduire d'une certaine façon cette tradition orale qui pourtant repose sur la coprésence des différents actants qui y sont engagés.

Chacune de ces parties proposera donc une approche historique d'un contexte particulier de la société québécoise, combinée à une approche analytique du lien de ce contexte avec la démarche cinématographique de Perrault, qui permettra alors une analyse esthétique des films à la lumière des influences qu'ils subissent et reflètent dans leur facture et leur économie elles-mêmes.

I. Posture théorique et concepts ayant inspiré la recherche.

« Sommes-nous libres de nous imaginer une âme quand les modèles et les normes nous écrasent » (Perrault, 1973 : 92)

I.1. Préambules et précisions à l'encontre des malentendus inévitables.

Avant de procéder à l'étude de notre premier contexte, nous voulons faire quelques précisions sur des zones obscures de nos présupposés théoriques et de notre démarche : quelles sont les caractéristiques de notre méthodologie et qu'est-ce qu'elle n'est résolument pas ? Comment concilier une thèse sur un auteur avec le concept de « processus » ?

I.1.1. Herméneutique contre sémiologie ?

Nous voudrions mettre en exergue le fait que notre approche n'est pas « objective », ni objectivisante ; elle ne cherche ni à établir une explication exhaustive et définitive des thématiques ou du discours véhiculés par l'œuvre de Perrault, ni à s'imposer comme discours incontestable, véridique sur sa démarche. Nous voulons ouvrir de nouvelles pistes de réflexion sur son cinéma, et ce-faisant, sur les liens entre cinéma et société. Notre approche cependant est étayée sur des éléments tangibles et vérifiables (archives de l'Office National du Film, archives de Perrault, témoignages, articles de journaux, histoire sociopolitique du Québec).

Notre approche, le plus possible, tentera de se tenir à distance des schémas de pensée préétablis qui ont par le passé littéralement subjugués les chercheurs qui avaient affaire à Perrault (notamment la dichotomie « fiction-documentaire », thématique de prédilection des analyses durant les années 1980). Ce que nous comptons mettre en évidence, particulièrement, c'est la mutation de notre position en tant que « sujet de l'expérience » et notre relation à l'« objet » d'étude, qui a muté : en forgeant nos outils d'analyse et nos concepts au contact de l'œuvre, nous espérons rendre possible une certaine interaction

avec elle. De fait, c'est notre conception du cinéma elle-même qui est appelée à se modifier, à se mouler dans les formes que l'expérience, dans son pragmatisme, exige.

Ainsi, nous nous tiendrons particulièrement à distance critique de l'approche sémiologique, bien que nous lui attribuions par ailleurs de sérieuses qualités analytiques. Le concept du processus, de façon primordiale, va à l'encontre de l'approche sémiologique et structuraliste qui analyse les films comme des objets hermétiques, autosuffisants, des systèmes normatifs constituant à la fois une vision du monde et un discours.

Nous pensons, à l'instar de Mary Alemany Galway (Galway, 2002) et de Zhang Zhen (Zhen, 2005) que la sémiologie, bien que fondamentale, ne peut rendre compte à elle seule du cinéma en tant que phénomène. À cause du caractère systématique et abstrait de son approche, la sémiologie se concentre sur un aspect (la structure énonciative et le discours) qui, sans être forcément anodin, n'en est peut-être pas moins périphérique dans bon nombre de productions et de pratiques, dont celles qui nous intéressent :

Semiology, in general, is the science of meaning, and film semiotics propose to construct a comprehensive model capable of explaining how a film embodies meanings or signifies to an audience (Galway, 2002 : 16).

Et :

Thus, instead of a semiotic approach championed by Christian Metz and his followers, who treat the cinema, or rather, its narrative coding, as a form of language that has a self-contained sign system and narrative structure, I proceed along a different route, one that does not seek to conceptualize cinematic language in terms of verbal language only. Rather, it places cinema in a historical context as a larger signifying field, in which body and affectivity are crucial conduits of collective and individual expression. (Zhen, 2005 : 30)

La sémiologie du cinéma est un système généraliste qui demeure (par essence et par nécessité) externe aux objets particuliers qu'elle analyse. Elle sert trop souvent à procurer à l'analyste un système qui vient enserrer « sa » lecture toute personnelle d'un film. Elle ramène le film à la simple dimension d'une structure autosuffisante docile à l'analyse ; cette approche ne peut rien dire, à elle seule, de la dynamique et de la malléabilité des sens qu'un film peut véhiculer aux yeux de la société avec laquelle il interagit et qui pourtant le fonde :

In structuralism, signification becomes a kind of pure mental activity divorced from the material world. It is important to note that post-structuralists are also criticals of structuralist thought, and have emphasised the contingency of meanings and the instability of the signifieds (Galway, 2002 : 2).

Pour le sujet qui nous concerne, nous privilégions une approche qui tienne compte, comme cela a déjà été dit, du contexte d'émergence, de développement et de réception des films, une approche qui ne les réduise pas à des discours autonomes.

Les sens d'un film dépendent en grande partie de ces contextes, et chez Perrault, parce qu'il travaille à l'Office National du Film, ces deux domaines ne sont pas hermétiquement séparés : l'un prolonge l'autre, un film peut-être modifié *en cours de route* pour mieux correspondre à la fois au sujet envisagé, mais aussi aux mutations socioculturelles en cours. Et une fois distribué, le sens du film par rapport à la société dépend largement du débat public qu'il suscite et auquel participent le cinéaste et les agents de la distribution de l'ONF. Et un même film peut avoir des significations bien différentes d'un mois à l'autre, selon l'évolution de son contexte de distribution et de réception, comme nous le verrons dans le cas d'*Un pays sans bon sens*.

Plus fondamentalement, il nous semble que dans le cas de Perrault, cette citation s'applique : « l'interprétation des signes varie avec les circonstances de l'énonciation » et qu'il faut « analyser la performance et la réception autant que le texte » (Lacasse, 2000 : 132). Ce qui chez Germain Lacasse s'applique au cinéma bonimenté des premiers temps nous semble en effet présenter un étrange écho avec la démarche perraldienne, écho que nous explorerons par la suite. Il suffira de dire pour le moment que l'attitude de Perrault sur le tournage s'apparentait à celle d'un « metteur en scène de la vie réelle, du vécu », tandis que son montage nous fait fortement songer au commentaire subjectif et impromptu du bonimenteur.

Nous pensons donc que le sens des films est le résultat d'une collaboration, d'une négociation collective, et qu'il est appelé de fait à se modifier, qu'il s'élabore et se complexifie en fonction des contextes ; nous pensons également que le « sens » n'est pas seulement une « production », un résultat, mais aussi (plutôt ?) l'agencement des termes d'une interaction, et qu'il s'agit d'avoir tout ceci à l'esprit lorsqu'on s'attache à comprendre ce qui fait l'« essence » de l'œuvre de Perrault : le sens n'est pas gravé dans le marbre.

En bref, nous ne pensons pas que le sens ne soit qu'affaire de structure déterministe, et que plutôt que de se concentrer sur le film en tant que « produit », il faut l'aborder en tant que « processus complexe » et comprendre que sa logique et son impact ne découlent pas nécessairement de sa structure discursive ou narrative. À ce propos nous revient à l'esprit l'idée que développe Scott MacKenzie (MacKenzie, 2004) sur les fondements des programmes Challenge for Change/Société Nouvelle de l'ONF, qui virent le jour au cours des années 1960 : « *what these different projects point to is the prioritisation of « process » over « product »*. Ce constat présente quelques similitudes avec notre démarche, il vient en quelque sorte en valider l'hypothèse de base. Il nous renseigne sur un aspect crucial des films produits à l'ONF entre 1960 et 1970, dans les différents programmes sociaux et communautaires : le fait qu'ils soient conçus et perçus comme des *processus* et non comme des produits par ceux-là même qui les font (les programmes « Société Nouvelle » ou « Challenge for Change ») et ceux qui les reçoivent. Nous nous efforcerons de développer cet aspect, ainsi que les liens qui unissent Perrault et les cinéastes du direct au programme Société Nouvelle.

La sémiologie et l'approche narratologique des films de Perrault ne nous disent donc rien de ces contextes qui ont pourtant un impact majeur sur les procédés signifiants à l'œuvre dans et autour des films, essentiellement parce que la sémiologie fonctionne en terme de structure signifiante interne au langage cinématographique et au film lui-même : elle ne peut qu'échouer, à elle seule, à comprendre et renseigner la logique signifiante des films produits ces années-là à l'ONF, par Perrault et les autres cinéastes.

En ce sens, notre méthodologie sera inspirée de l'herméneutique « postmoderne » telle que décrite par Yves Boisvert :

Ainsi, un bon herméneute doit toujours être ouvert à l'altérité de l'objet étudié. Il doit toujours être convaincu que ce dernier a beaucoup à lui apprendre (...). C'est cette éthique de la modestie qui amène l'herméneutique à défendre sa vision de la recherche qui repose sur la dynamique suivante : lire, comprendre, interpréter, agir (...). On peut certes reprocher à l'herméneutique une certaine naïveté, mais elle a le grand avantage de proposer des interprétations qui ne cherchent qu'à fournir de l'information, alors que l'approche critique cherche à comprendre à la place des autres (...). Ainsi je dirai que le chercheur qui se réfère à l'herméneutique est un peu un « explorateur-créateur » qui aborde le corpus avec ses préjugés et un cadre analytique (...) ensuite l'herméneute enclenche un processus de reconstruction graduelle des divers éléments du corpus qui mène à l'élaboration d'une

esquisse interprétative. (...) N'oublions jamais que la pensée herméneutique prétend que l'œuvre dépasse toujours l'auteur, elle échappe à son contrôle dès qu'elle se retrouve dans les mains d'un autre. (Boisvert, 1997 : 27-28)

Nous voulons donc, par la mise en place du concept de processus et des autres concepts, rendre compte de la conception particulière qu'avait Perrault du cinéma ; nous pourrions même aller plus loin en disant que nous voulons rendre compte en fait de ce que Perrault *a fait* au cinéma, et de ce que le cinéma a fait de lui et de tout ceux qui se sont laissés prendre au jeu du *ciné-processus*.

Pour en revenir au processus, justement, ce concept tire son origine d'une expérience empirique du cinéma tel que pratiqué par Perrault : il fut inspiré d'abord de constats sur ses méthodes de tournage, sur la réception de ses films, sur la logique de son montage. Mais ce n'est pas tout, car à ce stade, le processus ne restait au fond qu'une tentative de description de ce que nous constatons. Le concept de processus a donc émergé également de considérations théoriques tirées de nos lectures sur le cinéma québécois et sur le cinéma en tant que phénomène sociologique.

Plus drastiquement, la sémiologie du cinéma n'est pas capable, à elle seule, de mettre en évidence le lien à l'oralité, pour une raison simple : parce que les modalités de signification en contexte d'oralité sont variables, multiples, dépendantes du contexte de réception, comme nous l'avons déjà souligné, ce qui va à l'encontre de la sémiologie qui analyse justement les structures signifiantes hors de leur contexte, postulant que l'énonciation cinématographique est de nature réflexive seulement, et qu'elle ne peut en aucun cas se référer à un contexte réel.

1.1.2. Auteur et processus.

Un second point semble utile à préciser : derrière l'approche globale proposée ici, on pourrait avoir l'impression que le cinéaste lui-même, d'une certaine façon, est oublié. Que derrière les contextes déterminants des films est oubliée la démarche personnelle et singulière de leur « auteur », qui plus est écrivain et poète. Effectivement, le risque de minorer la part du cinéaste par les particularités de notre approche est réel, et nous sommes soucieux de conserver un équilibre dans l'analyse, qui pourrait vite glisser vers une vision dans laquelle le cinéaste n'est plus qu'un facteur mineur, le jouet des circonstances. Le choix lui-même de n'aborder uniquement que quelques films et non

l'œuvre dans son entier est lourd de conséquences : ce n'est pas l'auteur qui nous intéresse, mais plutôt une certaine conception du cinéma que sa démarche laisse apparaître à un moment donné : c'est donc cet aller-retour, entre l'individuel et le collectif, entre le contextuel et la démarche personnelle, qui nous intéresse.

Comme cela a déjà été indiqué, cette thèse ne vise pas à traiter l'œuvre de Perrault dans son entier : elle ne cherche pas à reconduire ou à établir Perrault dans son statut d'auteur québécois, et donc à caractériser les éléments qui mettent en évidence l'unité, la logique et la portée de cette œuvre prise comme entité autonome. Perrault est évidemment un *auteur de cinéma*, ce que nous ne cherchons pas à contester d'aucune manière. Mais peut-être est-ce le concept même d'auteur qui nous semble limitatif par rapport à la conception du *cinéma en tant que processus* que nous voulons proposer et que Perrault lui-même n'aurait peut-être pas refusée.

Pour bien poser le problème, il faut avant tout comprendre ce qu'est un « auteur », ce que cette dénomination sous-entend. Serge Daney, dans *La politique des auteurs*, en propose la définition suivante :

Dans un art aussi impur que le cinéma, fait par beaucoup de gens et fait de beaucoup de choses hétérogènes, soumis à la ratification du public, n'est-il pas raisonnable de penser qu'il n'y a d'auteur – c'est à dire de singularité – que par rapport à un système – c'est à dire à une norme ? L'auteur ne serait pas seulement celui qui trouve la force de s'exprimer envers et contre tous mais celui qui, en s'exprimant, trouve la bonne distance pour dire la vérité du système auquel il s'arrache. (Daney, 1984 : 9).

Dans cette définition, ce qui apparaît, c'est une conception « éclatée » du médium cinématographique, une hétérogénéité conflictuelle : le public, l'auteur, le producteur, le distributeur sont des « partenaires sociaux », et le médium cinéma repose sur la négociation et l'opposition, mais pas sur la complémentarité et l'interaction. Selon cette conception du cinéma, dans ce conflit généralisé, seul l'auteur semble être doté d'une compréhension adéquate, « juste », de ce qu'est *en vérité* le cinéma, et sa tâche semble être de le prouver aux autres « partenaires », voire de l'imposer.

L'artiste, tel un héraut, vient éclairer les masses de sa flamme, et leur révéler la vérité sur l'industrie cinématographique et ses normes aliénantes, ses bruits parasites : il détient seul, en dernier recours la clé de *son* cinéma et *du* cinéma.

Le « film d'auteur » semble former une entité autonome, isolée, dont l'esthétique, la logique et la structure forment une sorte de métadiscours véridique venant mettre à nu les normes et l'arbitraire de l'ensemble de l'institution cinématographique, et proposer une voie nouvelle, la « bonne » voie, qui s'arrache à l'habitude. La constitution du film et sa portée semblent émaner seulement de la personnalité de l'auteur, et le discours, comme l'essence du film, restent invariables selon les contextes de distribution, les époques.

La conception du cinéma qui gravite autour du concept d'auteur nous semble trop « autocentrée », fermée justement aux interactions qui existent et participent à l'élaboration des films. Ce que Serge Daney botte en touche dans sa définition (« *le public* », « *beaucoup de gens et de choses hétérogènes* »), dénote selon nous une volonté de montrer qu'au fond, le cinéma n'est qu'affaire de film et de réalisateur, et que le reste n'est que bruits parasites. Nous voulons au contraire nous intéresser autant à ces bruits de fond qu'aux films et à l'auteur pour comprendre comment tous interagissent dans la production du film et l'évolution de son sens.

Ce que nous proposons, c'est une approche qui rejoigne cette idée que l'auteur est le point de focalisation des diverses influences qui participent à l'élaboration du film. Mais l'empreinte de sa conscience dans le film, sa « patte », n'est pas l'émanation d'un esprit élevé au-dessus et envers les oppositions, les contradictions matérielles, les bruits parasites : cette empreinte reflète les forces en présence, les contextes. L'auteur dans ce sens n'est pas celui qui organise seul un discours adressé à la « masse » avide, il n'est plus ce demiurge romantique : il ne travaille plus *pour* ou *contre* mais *avec*. Le processus, au centre duquel il se trouve, le pénètre et le définit en tant qu'auteur (et non en tant qu'homme), tout comme les films contaminent chaque élément entrant dans le mouvement général : l'instance créatrice n'est pas seulement l'auteur, elle est diffuse ; et les sens du film, des films, la portée des discours sont le fruit d'une collaboration, d'une négociation collective (pas toujours tranquille il est vrai).

I.1.3. Question de forme.

Les cinq concepts que nous proposons sont en quelque sorte « immanents » à la démarche cinématographique de Perrault elle-même : ils tirent leur origine de nos travaux antérieurs,

de nos constats et de notre compréhension de l'interaction entre les films et leurs différents contextes : ils sont la « traduction » ou la conséquence, sur la démarche cinématographique de Perrault, des contextes qui l'influencent et la forgent. Ils procèdent donc d'une analyse et de la nécessité de comprendre ce que nous avons face à nous. Ils nous ont aidés justement à comprendre la démarche cinématographique de Perrault parce qu'au fond ils sont inspirés le plus possible de son propre fonctionnement, de ses propres « mécanismes », bien qu'ils n'en soient pas la paraphrase. Ainsi le concept de « processus » est inspiré de la façon même qu'avait Perrault de penser ses projets de films, et de l'interaction entre filmés, « filmants » et spectateurs qu'il entretenait ensuite, du tournage jusqu'à la projection. Comme nous l'expliquerons en détails un peu plus loin, nous pensons que le processus reflète, d'une certaine façon, l'idée même que Perrault était susceptible de se faire de son cinéma.

Pour des raisons de lisibilité, d'ordre et de logique, il nous semble qu'il est nécessaire d'exposer les concepts avant de procéder à l'exposition de nos analyses. Présenter ces concepts au sein même de l'analyse n'aurait pas été bénéfique à l'intelligibilité du texte. De plus, ils seraient alors apparus comme « attachés » à une partie, un élément en particulier, ce qui aurait été une erreur d'appréciation : chacun des concepts inspirant l'analyse du cinéma de Perrault se retrouve non seulement de film en film et de contexte en contexte, mais de plus est lié aux autres concepts. Leur interdépendance, les articulations qui les unissent, font qu'ils forment une configuration, une composition, qui tente d'éclairer de l'intérieur les films de la période que nous nous proposons d'étudier et la démarche qui les a rendus possibles. De plus, ces concepts ne forment pas des « abstractions » : comme cela a déjà été dit, ils sont inspirés de la démarche même de Perrault, dans ce que nous avons pu en comprendre, et autant que faire se peut, ils tentent de refléter la logique de sa démarche cinématographique. Ils n'ont pas une forme rigide, il ne s'agit pas d'une grille d'analyse explicative.

Pour répondre à la troisième question, nous nous interrogeons à savoir si le terme de « concept », est effectivement approprié. Le terme « outil d'analyse » aurait peut-être mieux convenu si nous n'y avions pas immédiatement associées des connotations négatives. Il y a d'abord l'aspect utilitariste et fonctionnel de ce terme qui est en

opposition avec l'idée justement que le cinéma peut parfois fonctionner comme un « processus », c'est-à-dire quelque chose qui n'existe que comme mouvement centripète et centrifuge, transformant tous ensemble les éléments pris en son sein. Avec l'idée d'outil, au contraire, vient celle de distance, d'analyse détachée et rationnelle. Or, nous analysons aussi la démarche de Perrault en tant que spectateur pris dans le film, pas seulement en tant que chercheur. Nous ne renions pas cette distance critique, mais pour ce qui est de décrire l'un des principes de la démarche de Perrault, le processus, il nous semble préférable d'avoir recours à des « concepts », au sens que donne Deleuze à ce mot, plutôt qu'à des « outils » : la grande syntagmatique de Metz (1968) aurait été un outil, ce que n'est pas le « processus ».

Nous empruntons donc librement à Deleuze (1991), l'idée même de concept, quoique nous n'excluons pas de n'en avoir saisi que quelques lignes générales au risque d'en trahir la lettre et l'esprit : nous ne sommes pas « deleuziens ».

Quels sont les aspects prégnants des « concepts » selon Deleuze ?

Le premier, c'est leur nécessaire « fabrication », comme on fabrique une barque pour naviguer dans *Les Voitures d'eau* : « Les concepts ne nous attendent pas tout faits, comme des corps célestes. Il n'y a pas de ciel pour les concepts. Ils doivent être inventés, fabriqués ou plutôt créés, et ne seraient rien sans la signature de ceux qui les créent » (1991 : 11). Ils procèdent donc d'une réflexion et d'un investissement personnel qui relie celui qui les forge au territoire qu'ils sont censés aider à parcourir. Ils s'assemblent à partir de plusieurs éléments théoriques et constations pour former un « tout » qui doit être cohérent à sa façon afin de fonctionner.

Ensuite, toujours selon Deleuze, « il n'y a pas de concept simple. Tout concept a des composantes et se définit par elles. Il a donc un chiffre. C'est une multiplicité, bien que toute multiplicité ne soit pas conceptuelle. Il n'y a pas de concept à une seule composante » (1991 : 21). Et : « Dans un concept il y a le plus souvent des morceaux ou des composantes venus d'autres concepts, qui répondaient à d'autres problèmes et supposaient d'autres plans » (1991 : 23).

De fait, les concepts que nous proposons pour cette étude sont adaptés de concepts préexistants (on trouve par exemple le « processus » dans les lignes d'Esquenazi (2007), et de Zang Zhen (2004) ; nous empruntons « pratiques orales du cinéma » à Germain

Lacasse (2007) et on trouve un terme proche de « modernité vernaculaire » chez Miriam Hansen : « vernacular modernism » (1999). Mais ces concepts sont-ils pour autant les mêmes, exactement les mêmes ? Nous avons ajouté ou soustrait certaines composantes, et nous les avons dirigés vers d'autres territoires ; nous les avons adaptés selon les nécessités de notre champ de recherche, notamment en y faisant pénétrer la nécessaire dimension de l'oralité (dans le processus), au cours d'une opération qui tient à la fois de l'artisanat et du palimpseste, de la création et du recyclage. Enfin, ces cinq concepts interagissent les uns avec les autres, leur « économie » est interdépendante ; ils permettent d'éclairer l'œuvre tout en s'éclairant les uns les autres (la « modernité vernaculaire » a des accointances avec les « pratiques orales du cinéma » et les deux prises ensemble expriment l'un des enjeux du « processus » : les fondements socioculturels d'une façon alternative de concevoir le cinéma en tant que médium).

Enfin, ces concepts sont « à géométrie variable » et s'enrichissent les uns au contact des autres, s'étoffant et se complexifiant au fil de l'analyse. Ils ne sont en aucun cas des structures figées, de simples « ossatures » (Deleuze, 1991 : 80). Ils forment à la fois une ligne directrice et une structure englobante dans le chaos fourmillant des différents contextes que nous avons sélectionnés : parmi la multitude d'éléments a-signifiants ou sur-signifiants sur lesquels il est possible d'arrêter notre regard, ils permettent non seulement un tri mais suggèrent également un sens possible. Sans prétendre être calqués sur la démarche de Perrault (ce qui serait absurde) ils nous aident à en comprendre le fonctionnement et les implications : ils en sont inspirés.

1.2. Le processus : une approche esthétique et socioculturelle.

Ce cinéma est un moyen de connaissance de l'Homme et de nous-mêmes. Incomparable. Et un moyen d'aimer le Québec qui surpasse le tourisme et le camping. Et nous avons la chance de choisir à tous les ans un aspect du Québec, et de nous y attarder outre mesure. (Perrault, 1985 : 180-181).

1.2.1. Positionnement théorique par rapport à des approches similaires à la notre.

Dans le sens que nous lui attribuons, le concept de « processus » ne doit pas être entendu comme une « marche à suivre », quelque chose qui indique une progression suivant des normes préétablies en vue d'un résultat escompté (soit, par exemple, un *processus de fabrication industrielle*). Ce qui nous intéresse dans le *processus*, plutôt, c'est l'idée à la fois de mouvement et de transformations mutuelles des éléments pris dans ce mouvement. Nous pensons que chaque film de Perrault se comporte comme un processus qui a comme ambition de faire interagir et muter ce qu'il convoque : les gens filmés ; les cinéastes ; le public local qui voit les films ; le « peuple » comme entité abstraite et désirée. À un niveau différent, ce serait la pratique cinématographique de Perrault elle-même qui se comporterait comme un processus.

En ce sens, l'idée que nous nous faisons du processus croise les concepts de « *processor* » de Zhang Zhen (2005 : 30), et de « processus » d'Esquenazi (2007 : 138). S'ils sont différents, ces deux concepts ont néanmoins des zones communes avec celui qui nous intéresse.

Zhen prolonge les recherches sur le cinéma des premiers temps menées par Miriam Hansen (1991, 1999), dans lesquelles le médium cinématographique est conçu comme une forme de « vernaculaire global » (*global vernacular*, Hansen, 1999 : 68) : ce dernier désigne la fusion de l'expérience esthétique et virtuelle de la modernité amenée par les films avec l'expérience de la réalité vécue localement par le public. Le cinéma serait dans cette conception un agent de propagation d'une certaine forme de modernité *négociée*. À partir de ces recherches, Zhen a donc élaboré le concept de « processor », qui porte surtout

sur la réception (et dans une moindre part sur la production) du cinéma en Chine, aux premiers temps de ce média. Le « processor » prolonge en fait l'idée d'Hansen que le cinéma agissait comme un « vernaculaire global » : il devenait le lieu d'une vaste et fourmillante machine virtuelle qui mélange et synthétise différents médiums, différentes formes de discours et de sensations artificielles, et les agrège aux formes traditionnelles, les « traduisant » dans la culture locale, ouvrant cette dernière aux influences du monde et inversement. Le « processor » désigne un mouvement de bouleversement de la culture au cœur duquel on trouve le cinéma :

The vernacular here is configured as a cultural (linguistic, visual, sensory and material) « processor » that blends foreign and local, premodern and modern, high and low, cinematic and other cultural ingredients to create a domestic product with cosmopolitan appeal. This processor – a worldly technology, a translation machine, and a cultural sensorium – allowed for different levels of mediation and forms of synthesis. It continually catered to and changed the local audiences' tastes, shaping and reshaping their worldviews. (Zhen, 2005 : 30).

Zhen, et Hansen avant elle, s'inscrivent donc dans une démarche visant à repenser le cinéma à la fois comme medium et comme discours, indissociable des contextes qui en déterminent la production et la réception : le cinéma devient ce qui se passe « entre » le film et les différentes cultures quand un film est produit ou reçu :

Thus, instead of a semiotic approach championed by Christian Metz and his followers, who treat the cinema, or rather, its narrative coding, as a form of language that has a self-contained sign system and narrative structure, I proceed along a different route, one that does not seek to conceptualize cinematic language in terms of verbal language only. Rather, it places cinema in a historical context as a larger signifying field, in which body and affectivity are crucial conduits of collective and individual expression. (Zhen, 2005 : 30)

Esquenazi propose quant à lui d'introduire, dans toute analyse portant sur la signification du film, une mise en perspective de ses conditions de production et de réception, qu'il distingue d'ailleurs fermement les unes des autres. Tout film, pour l'auteur est un « *processus symbolique particulier* » (Esquenazi, 2007 : 121) dont la valeur varie en fonction des contextes rencontrés.

Esquenazi, en sociologue, propose une méthodologie qui permet surtout de mettre en lumière les conditions matérielles de l'élaboration d'un film, et de relier son sens à des

contextes bien précis. Il demeure cependant, de notre point de vue, dans une approche classique du cinéma, au sens où n'est jamais remis en cause le fait que le film est avant tout un énoncé narratif : ce n'est pas le cinéma lui-même qui est perçu comme un processus, un mouvement général. Ce n'est que le film qui découle d'un processus, dont finalement les étapes peuvent être identifiées, analysées, séparées les unes des autres. L'interaction, la place que s'y taillent le spectateur, la culture locale, s'en trouvent de fait assez limitées, comme l'interaction entre les cinéastes et le réel, leur perméabilité à l'événement. Mais il est vrai aussi que l'objet de la théorie d'Esquenazi n'est pas le « cinéma du vécu » de Perrault, un ovni dans le ciel du cinéma mondial, fut-il documentaire : le corpus et le parcours de Perrault obligent le chercheur à adapter et forger des vues spécifiques.

En ce sens, l'approche de Zhen nous semblerait peut-être plus proche de nos propres préoccupations, ne serait-ce que par cette importance donnée à l'idée de « vernaculaire ». Dans son texte en effet, l'auteure rejoint nos propres préoccupations sur cette interaction fondamentale qui forme et réforme la culture locale lorsque le cinéma, vecteur de modernité, s'y immisce et qu'il est en retour adapté par elle. Mais peut-être aussi son approche est-elle trop générale et conceptuelle, reflet des *cultural studies* : l'approche de Zhen de notre point de vue repose trop sur des principes généraux et pas assez sur des cas concrets. Il faut y voir en fait la conséquence d'une distance différente choisie par rapport à l'objet d'étude. Tandis que nous nous intéressons à une conception alternative du cinéma telle que mise en pratique par un cinéaste particulier, qui reflète ses interactions avec des contextes formateurs (le pays, le cinéma, l'oralité), Zhen propose une approche globale du rôle du cinéma dans l'avènement de la modernité à Shanghai.

1.2.2. Spécificités du processus caractérisant le cinéma de Perrault.

Mais en substance, qu'entendons-nous par « processus » dans le cas de la démarche artistique de Perrault ? Quels en sont les éléments constitutifs ?

Nous pensons que la première qualité du concept de processus, en prenant en compte la façon dont un film interagit avec ses milieux et reflète ses origines, est de rendre compte des différents aspects de la dimension orale du cinéma de Perrault. Cette oralité qui est au cœur du cinéma de Perrault ne se limite pas au simple constat de l'omniprésence du

« verbal » dans l'économie des films. Elle recouvre des réalités plus profondes, spécifiques à la culture orale, comme l'interaction avec un public, la performance, l'adaptation.

Par cette conception développée par Perrault du cinéma comme processus, un échange naissait pendant le tournage, qui se poursuivait dans la salle de montage et dans les salles de projection : cet échange qu'on pourrait comparer à une contamination, modifiait autant ceux qui étaient filmés que ceux qui faisaient le film, formant alors une communauté mémorielle où les images des films se mêlent aux souvenirs personnels pour former une « collectivité vue-entendue-vécue ». Il s'agit au fond d'une conception du cinéma qui va foncièrement à l'encontre de celle qui ne voit dans le documentaire qu'un simple outil d'investigation et de narration, de représentation. C'est tout le sens de cette intervention (de 1972, rééditée en 1983), qui révèle ultimement quel rapport souhaitait mettre en place Perrault entre le film et le public :

Chaque spectateur a droit à son film et je parle pour ne rien dire. Si j'invoque la salle qui endosse le film, et le justifie, je me dois d'accepter celle qui le détruit. (...) Je me demande parfois jusqu'à quel point la lecture actuelle de cette sorte de cinéma n'est pas faussée par l'usage excessif de la fiction. Je voudrais, pour tout dire, que le spectateur en arrive à une lecture qui serait à peu près celle du tournage. Une sorte de prise de connaissance. Une rencontre personnelle. En quelque sorte un privilège, celui de l'hospitalité, dont il conviendrait que chacun se sente dépositaire et responsable (Perrault, 1983 : 37).

I.2.3. Dimension interrogative du processus caractérisant la démarche de Perrault.

Le concept de processus, formé au contact du cinéma de Perrault cherche également à mettre en exergue le fait que le cinéaste concevait ses films comme les catalyseurs d'une vaste discussion imagée et imaginaire entre les membres d'une collectivité formée par le film et autour de lui.

En ce sens, nous pensons que la conception qu'a Perrault du cinéma est beaucoup plus « interrogative » qu'« affirmative », et qu'elle procède d'une démarche exploratoire, basée sur le questionnement et la remise en question de ce qui fondamentalement s'affirme comme immuable et surtout *indiscutable*. Certes, Perrault est un moraliste, comme le souligne Michèle Garneau :

Perrault n'est ni un politique, ni un sociologue, mais un artiste et un moraliste. Ce qu'il cherche à valoriser à travers sa pratique, ce n'est pas une idéologie, ni même un savoir, mais une morale. Chez lui, le jugement n'est jamais historique, mais moral. Comme il se doit dans la veine épique, Perrault attache à ce qui est montré une valeur exemplaire, il transforme le fait en exemple. A la fois célébration (exaltation) et enseignement (modèle) (Garneau, 1997 : 238).

Mais plus encore, Perrault est à nos yeux un polémiste, il avait en fait la polémique chevillée au corps depuis sa jeunesse, comme le montrent ses interventions en tant que directeur de publication du journal étudiant *Le Quartier Latin*, entre 1948 et 1950. Dans cette logique, on peut observer que sa démarche cinématographique produit *a priori* l'inverse d'un discours institutionnel et normatif, et il restera à comprendre pourquoi il fut souvent perçu autrement. Nous pensons justement que la logique et la forme du processus, qui préside à la réalisation de ses films, dessinent un mouvement englobant de réflexion, de discussion et de co-définition, qui neutralise par principe les ambitions moralistes de Perrault, par ailleurs fortement présentes ; ce cinéma comme processus met à mal la possibilité d'établir un discours didactique et institutionnel.

Pour preuve de cette affirmation, nous pourrions par exemple citer le cas de la réalisation d'*Un pays sans bon sens* (1970), entre 1967 et 1969, sur lequel nous reviendrons dans la partie dédiée aux rapports entre Perrault et les institutions. Ce projet avait l'ambition de suivre René Lévesque (fondateur du Parti Québécois) en tournée afin de présenter l'option « Souveraineté-association » dans le reste du Canada. Or, face à l'aspect trop schématique du discours du leader politique, et face au risque que le film se transforme en relais d'une propagande, Perrault et son équipe choisirent plutôt de faire l'école buissonnière et de battre la campagne à la recherche du « pays vécu et désiré » en interrogeant directement des gens de multiples horizons sur leur propre sensibilité du « pays ». D'une certaine façon, donc, la démarche de Perrault portait en elle un paradoxe : à une volonté clairement moraliste et critique (que l'on retrouve bien présente dans ses écrits polémiques), s'ajoute une attitude foncièrement ouverte et anticonformiste face au cinéma et aux discours, comme si justement du paradoxe, de sa confrontation, devait naître ce que le dispositif du film appelait de ses vœux : un échange et une transformation réciproque.

1.2.4. Processus et contextes.

Nous avons jusqu'à présent montré que le « processus » par lequel nous cherchons à comprendre et décrire la pratique de Perrault avait des accointances à la fois avec le concept homonyme proposé par Esquenazi dans sa sociologie du film, et avec le « processor » de Zhang Zhen. Nous avons expliqué comment il procédait d'une volonté interrogative et polémique. Nous voudrions maintenant décrire l'un de ses autres « attributs » : la notion de contexte. En effet, concevoir la pratique cinématographique de Perrault comme un processus nécessite la mise en relation des films avec les différents contextes qui les ont marqués, depuis leur production jusqu'à leurs diffusions.

La description, l'analyse et la prise en compte de leurs contextes dans l'étude des films sont des composantes fondamentales de notre approche, car nous voulons, avec le processus, proposer un concept qui, autant que possible, prenne en compte *l'idée que Perrault lui-même a pu se faire du cinéma*. Perrault étant un cinéaste particulièrement sensible et perméable aux contextes, ceux-ci importaient bien plus que le projet ou le plan de travail établis au départ. Souvent même, le contexte était plus important que le film en train de se faire lui-même, il avait priorité sur lui. C'est tout le sens de l'anecdote maintes fois rapportée par Michel Brault et Marcel Carrière sur le tournage de la séquence des chicots des anciennes pêches dans *Pour la suite du monde*⁴ : l'équipe technique n'ayant pas de bottes pour aller dans l'eau, et la barque étant trop creuse, Perrault partit seul en avant avec les pêcheurs. Carrière et Brault décidèrent quelques minutes plus tard de les rejoindre et de se mouiller les pieds dans l'eau glacée pour sauver le film.

Nous voulons justement appuyer toute analyse des films sur les sources multiples qui corroborent cette idée que le contexte est transcendant dans l'économie et le développement des films : les témoignages du cinéaste et de ses collaborateurs, les archives de ses films, leur réception, et le contexte global des pratiques entourant le cinéma au Québec.

⁴ Voir à ce sujet l'entretien donné par Marcel Carrière à Vincent Bouchard, *Nouvelles « vues » sur le cinéma québécois*, printemps 2006)

Le travail de certains cinéastes autres que Perrault pourrait certainement être envisagé sous l'angle du processus, comme chez John Cassavetes ou chez Jean Rouch. Mais, d'un pays à un autre, d'un cinéaste à un autre, les contextes déterminants changent : ce ne sont pas des données stables et analysables de la même manière selon l'espace et l'époque : on ne peut pas en établir un corpus stable, on ne peut pas en faire un système équilibré une fois pour toutes. Penser le cinéma en tant que processus oblige, pour chaque cas, à déterminer quels éléments significatifs entrent dans le processus et le structurent dans sa forme et sa logique : le processus en tant que concept est un outil d'approche pour mieux pénétrer et comprendre, pour mieux s'imprégner de la logique d'une œuvre : il ne s'agit pas une grille d'analyse.

1. 3. La salle de projection comme « Sphère publique alternative ».

Le concept de « sphère publique alternative » est proposé par Scott MacKenzie (2004) pour comprendre l'implication du cinéma dans l'évolution politique et sociale du Québec au vingtième siècle. Il désigne la qualité principale des multiples espaces locaux où l'oralité s'empare du médium cinématographique lors de la projection de film et qui fleurirent au Québec entre 1920 et 1970. Dans ces espaces protéiformes, chacun pouvait *théoriquement* prendre la parole sans qu'interviennent des critères de hiérarchie, de classe ou de sexe. Ils avaient comme caractéristique d'être des lieux physiques où étaient débattus, au niveau communautaire, les problèmes et questionnements que traversaient à la fois la communauté locale et la société en général. Dans l'approche faite par l'auteur, les sphères publiques alternatives constituaient des espaces de résistance aux discours hégémoniques, que cela soit celui de l'Église, celui du Gouvernement Fédéral ou du Gouvernement Provincial, ou encore le métadiscours de la modernité véhiculé par le cinéma dans ses modes classiques de production et de diffusion.

Cela dit, le concept de « sphère publique alternative » demeure encore très abstrait. Pour tenter de l'explicitier un peu plus nous allons d'abord en explorer l'origine, soit la « sphère publique » proposée par Habermas (1978) pour décrire l'avènement de la « publicité » (au sens de vie publique et non de réclame). Puis nous nous interrogerons sur le lien de la sphère publique à la tradition orale.

1.3.1. Origines.

Le concept de « sphère publique » proposé par MacKenzie est emprunté à Jürgen Habermas ; nous allons tenter d'en résumer les grands traits sans faire violence à la pensée du philosophe-sociologue.

La sphère publique telle que conçue par le philosophe allemand est à la fois un concept, une réalité historique aux formes multiples, et un principe d'organisation sociopolitique. Elle possède trois qualités essentielles : c'est un espace de discussion, un concept fondateur de la société qui s'en revendique (la société « publique ») et un facteur de normalisation. La sphère publique bourgeoise – le modèle de toute sphère publique –

joua un rôle prépondérant dans la formation politique et imaginaire des sociétés modernes ; elle naquit dans les salons littéraires et les cafés, et ne peut être bien comprise que dans le lien qui la relie à l'État-Nation, dont elle favorisa le développement.

La sphère publique bourgeoise peut être tout d'abord comprise comme la sphère publique des personnes privées rassemblées en un public. Celles-ci revendiquent cette sphère publique réglementée par l'autorité, mais directement contre le pouvoir lui-même, afin d'être en mesure de discuter avec lui des règles générales de l'échange, sur le terrain de l'échange des marchandises et du travail social – domaine qui reste essentiellement privé, mais dont l'importance est désormais d'ordre public. (Habermas, 1978 : 38).

Selon Habermas, la sphère publique n'exista qu'un très court laps de temps dans sa forme libérale, idéale et effective ; elle est obligatoirement liée à la littérature et surtout la lecture ; elle est depuis longtemps pervertie par la réalité des échanges socioéconomiques, et surtout par l'illusion d'une opinion publique éclairée, raisonnée et indépendante, illusion entretenue par les médias de masse modernes (télévision, cinéma, radio). Ceux-ci, de par leur nature même de *médias non-littéraires*, empêchent tout usage *privé* de la raison, et toute distanciation critique. Or, cet usage *privé* de la raison, fruit de la lecture solitaire, serait la condition sine-qua-non de la sphère publique : avec les médias de masse, c'est le mécanisme de la sphère publique lui-même qui serait brisé :

La radio, le cinéma et la télévision font radicalement disparaître la distance que le lecteur est obligé d'observer lorsqu'il lit un texte imprimé – distance qui exigeait de l'assimilation qu'elle ait un caractère privé, de même qu'elle était la condition nécessaire d'une sphère publique où pouvait avoir lieu un échange réfléchi sur ce qui avait été lu. Les nouveaux media (...) réduisent singulièrement la possibilité qu'ont leurs destinataires de réagir, ce qui est moins le cas des informations imprimées (Habermas, 1978 : 178-179).

La sphère publique moderne, inspirée de la sphère publique bourgeoise idéale, en serait une perversion, une illusion cachant les rapports de force véritables qui ont lieu entre les différents « partenaires sociaux » :

La disparition de la forme privée de l'assimilation entraîne avec elle celle de la discussion publique sur ce qui avait été assimilé. Et la tension dialectique qui liait l'une à l'autre se trouve neutralisée dans le cadre des activités de groupe. Mais d'un autre côté le besoin de faire usage publiquement de sa raison ne disparaît pas pour autant. On organise, en leur donnant des cadres précis, des « causeries », mais on leur assigne aussitôt de n'être que des composantes de la formation pour adultes. (...) Mais malgré les apparences, (la discussion) a subi en fait une transformation essentielle puisqu'elle devient elle-même un bien de consommation (Habermas, 1978 : 171-172).

I.3.2. Problèmes posés par le concept tel que formé par Habermas.

Trois éléments viennent selon nous remettre en cause la conception proposée par Habermas de la sphère publique.

Le premier, c'est le silence d'Habermas sur la double articulation de la sphère publique : elle est en effet lecture privée tout autant que discussion publique. Si l'un renvoie clairement à la civilisation de l'écrit, l'autre renvoie en revanche à celle de l'oralité, dimension dont certains paramètres semblent avoir été quelque peu négligés.

En clair, ne pourrait-on imaginer une forme de sphère publique où l'usage privé de la raison ne repose pas sur la lecture, mais sur le fait d'être sollicité pour faire usage de sa raison, *par cela même qui rassemble et constitue le public* ? En ce sens, l'usage de la raison ne reposerait pas forcément sur le fait qu'il soit privé, mais plutôt sur le fait qu'il soit sollicité par un contexte. Le cercle de discussion autorise et encourage à la fois la prise de position et la réflexion.

Plus que l'usage privé de la raison, il nous semble donc que ce serait plutôt le *contexte d'oralité*, prenant la forme d'une discussion ouverte où chacun est l'égal de l'autre, qui a rendu possible le principe même de « Sphère Publique », et pas seulement la lecture privée. Ce qui fut historiquement révolutionnaire, c'est que ces cercles de discussion décrits par Habermas étaient alimentés par des arrivages massifs d'idées nouvelles grâce à l'essor de l'imprimerie, et qu'ils étaient « égalitaires » : leurs membres, hors des hiérarchies sociales habituelles à l'Ancien Régime, avaient tous voix au chapitre. Discuter, confronter des arguments, écouter, répondre, favoriser l'éclosion des idées et l'évolution des arguments sont peut-être plus essentiels au sens critique que la lecture privée, dont nous ne voulons certes pas minimiser l'importance, mais qui nous semble moins essentielle que la possibilité de débattre *librement*. Comment interpréter autrement que les philosophes des Lumières se soient empressés de présenter leurs manuscrits et leurs écrits dans ces mêmes cercles de discussion où justement avaient pris racine (et épines) leurs pensées ? Comment expliquer autrement le succès des « salons », « cafés » et « clubs » où se rencontraient au 18^{ème} siècle les élites françaises ou anglaises pour discuter de leurs lectures révolutionnaires ? Ces lieux auraient-ils eu, sans ce contexte, l'impact que l'Histoire leur atteste, et que Jürgen Habermas décrit longuement dans son ouvrage ?

Un deuxième élément dans l'approche faite par Habermas des médias modernes pose problème à nos yeux.

Son analyse semble effectivement appropriée dans deux cas au moins : premièrement, celui d'une certaine forme de cinéma commercial « classique », où l'interaction entre le film et le public n'est pas sollicitée mais codifiée et contrôlée afin de ne laisser que le minimum possible de licence interprétative. Deuxième cas : celui d'une part non négligeable des émissions de télévision, comme la « télé-réalité », où la « décision » du public consiste à éliminer tel ou tel candidat.

Mais l'analyse d'Habermas semble, par contre, ignorer complètement qu'il existe d'autres formes de projections cinématographiques qui ont comme particularité de réserver une large part à la discussion publique, à laquelle ces projections servent souvent de prétexte, en grossissant le trait. Les théoriciens des interactions entre médias et pratiques populaires ont de fait, depuis longtemps, critiqué et corrigé l'approche d'Habermas à leur façon.

Scott MacKenzie, notamment, voit dans les pratiques alternatives du cinéma (production comme distribution), la possibilité de mettre en place de nouvelles sphères publiques, qui viennent à la fois contester les modèles dominants mais aussi le modèle établi par Habermas : c'est en cela qu'elles sont « alternatives » : en étant un lieu de négociation et de revendication de l'altérité, elles fonctionnent à l'encontre des « sphères publiques bourgeoises » qui servaient au fond à instaurer des normes, prendre le pouvoir :

By positioning the cinema as a site of a potential alternative public sphere, film becomes one of the many contested and contesting cultural artefacts. Where film differs from other media is in its ability to provide a localised site for these contestations to occur: the screening space, at times, becomes an active part of the cultural and political experience. (MacKenzie, 2004 : 34)

Troisièmement, donc, la sphère publique décrite par Habermas, telle qu'elle s'est institutionnalisée, aurait au final servi à instaurer de nouveaux modes de domination, en permettant à une certaine forme de bourgeoisie de prendre le pouvoir et d'en redessiner les fondements (d'où le nom de sphère publique « bourgeoise »). Il s'est agi, avec le recul, d'une institution fortement normalisatrice qui a imposé les vues d'une minorité à toutes les composantes de la société, majoritairement exclues par leurs revenus (les non-propriétaires), leur sexe (les femmes) et leur analphabétisme. Comme le souligne Habermas lui-même, la sphère publique n'a été qu'un court âge d'or dans l'histoire

moderne des nations, et c'est son mythe qui entretient ces dernières. Et c'est justement la réalité, les héritages cachés de ce mythe que traquent les chercheurs comme Scott MacKenzie.

Ce dernier point, d'une certaine façon, souligne le fait que le concept même de sphère publique, aussi *alternative* soit-elle, pose le problème de son caractère normatif. Est-il possible, en effet, d'imaginer autrement le fonctionnement de ces tactiques de résistance à la norme que comme la revendication de nouvelles normes instillées par des structures sociales qui sont à leur tour normatives, bien que minoritaires ? Dans notre conception du cinéma comme processus, la « sphère publique alternative » est ultimement un lieu de résistance à la normalisation : un lieu ouvert à l'invention, la métamorphose, c'est à dire où éclosent des *usages* au sens de Michel de Certeau :

En réalité, à une production rationalisée, expansionniste, centralisée, spectaculaire et bruyante, fait face une production d'un type tout différent, qualifiée de consommation, qui a pour caractéristiques ses ruses, son effritement au gré des occasions, ses braconnages, sa clandestinité, son murmure inlassable, en somme une quasi-invisibilité puisqu'elle ne se signale guère par des produits propres (où en aurait-elle la place ?) mais par un art d'utiliser ceux qui lui sont imposés (De Certeau, 1980 : 53).

Enfin, outre à cette relativisation de l'aspect normatif de la sphère publique alternative en lui adjoignant également un potentiel « inventif », on pourrait peut-être, plus fondamentalement, s'attarder sur le besoin de *discussion* des communautés ou publics engagés.

I.3.3. Sphère publique alternative : au-delà de la communication, la performance.

Ce *besoin de discussion*, qui remonte à une tradition orale encore forte, peut-on sérieusement penser qu'il n'ait pour objet que l'organisation sociale rationnelle ? Ce goût de la parole vive n'a-t-il de sens que dans une perspective communicationnelle, informative ? Nous pensons que ces sphères publiques alternatives organisées autour du cinéma visaient à rétablir, par l'évidence de la *présence* de la voix, du corps de ceux qui parlent et interagissent, un sens du *collectif* vivant, palpable, justement parce que le

dispositif cinématographique institutionnalisé l'avait exclu pour lui privilégier un spectacle focalisé sur la simple « consommation passive » d'une part, sur une réception individuelle d'autre part.

Les sphères publiques alternatives qui s'organisaient autour de la projection de films commentés ou discutés permettaient selon nous la tenue d'une *performance* au sens que donne Paul Zumthor (1990 : 29-47).

Cette performance reposait sur deux éléments au moins : l'interaction entre spectateurs, commentateurs et films selon le principe d'une participation active au « spectacle » d'une part ; et d'autre part l'évidence d'une *coprésence* de tous les participants fondée sur la présence physique des corps, la magie enveloppante de la voix. Par la tenue de cette performance, c'est tout ce qui participait au spectacle qui se trouvait pris ensemble dans un même mouvement, un même temps, et formait un « tout » : commentateurs, spectateurs et espace spectaculaire.

C'est donc à une réflexion sur le sens du collectif que nous invite au fond l'analyse des sphères publiques alternatives formées autour du cinéma au Québec au vingtième siècle.

1.4. Pratiques orales du cinéma.

1.4.1. Fondements théoriques.

Germain Lacasse (2007), distingue le « cinéma oral », c'est-à-dire le cinéma commenté en direct par un bonimenteur devant un public aux années du cinéma muet, des « pratiques orales du cinéma », c'est-à-dire l'immense cohorte des « *projections cinématographiques, sonorisées ou non, où une situation d'oralité prédomine* » et supplante donc la forme classique de réception : quand la parole du public est non seulement sollicitée, mais déterminante, et participe du sens produit et perçu. Cette parole « fait » le spectacle tout autant que le film. Cette participation du public à la projection proprement dite confine alors à ce que nous avons appelé *performance*, quand spectateurs et commentateurs sont pris dans une dynamique commune où les rôles sont interchangeable, où les discours des uns s'adaptent aux réactions des autres, et où le sens du film est une création collective qui va déborder le cadre de la salle de cinéma et se répandre dans la rue.

Les pratiques orales du cinéma forment ainsi une galaxie étendue et lâche, sombre car loin de la lumière des projecteurs des stars, des théoriciens et des critiques. Leur histoire est aussi ardue que leurs formes sont diversifiées, tout comme il est assez difficile d'en donner une définition enveloppante qui ne soit pas purement descriptive. Leurs objectifs étaient souvent contradictoires et parfois opposés ; enfin, sur un même territoire, dans une même société, il pouvait exister plusieurs formes concurrentes de ces pratiques, comme ce fut le cas au Québec.

Nous les appelons « pratiques » car elles proviennent de pratiques locales, liées souvent à des habitudes, des structures préexistantes qu'elles contaminent : ainsi les représentants de l'ONF au Québec, entre 1944 et 1946, érigent leurs réseaux sur les circuits paroissiaux formés par les curés de campagne pour faire circuler leurs propres films, qu'ils commentaient devant leur fidèles, la plupart du temps sous la forme de prêches. Ces pratiques peuvent être « populaires » mais le cas cité plus haut montre qu'elles peuvent être le fait des élites et des cadres de la communauté.

Nous les appelons « orales » parce que leurs modalités sont héritées de la tradition orale qui y trouve une remédiation de ses propres modes de fonctionnement : discussion, rassemblement public, omniprésence d'un médiateur entre le « message » (le film) et le public.

Il s'agit donc d'une certaine forme de « contamination » du spectacle cinématographique par la culture et la tradition orales qui dessine au fond les modalités, organisées autour de la réception, d'une autre forme de cinéma. Nous choisissons le terme de « contamination » car il renvoie au fait que cette intrusion de la culture traditionnelle dans le cinéma n'a rien de planifié, de concerté à large échelle (quand bien même une organisation à grande échelle existe-t-elle, comme c'est le cas pour les réseaux de distribution communautaire de l'ONF entre 1944 et 1970, elle repose sur l'initiative locale, la délégation, l'imitation de structures préexistantes localement).

Tous ces éléments, expliquent d'une certaine façon le trou noir laissé par les chercheurs sur la question de ces pratiques. Il existe cependant de nombreuses traces de leur existence bien au-delà de l'avènement du cinéma parlant, parfois même, selon les contextes, jusqu'aux années 1980, ce qui sous-entend, à la condition d'un certain décalage du point de vue analytique, qu'elles subsistent encore sous diverses formes (parfois anémiées, comme les discussions organisées autour de documentaires politiques, par exemple).

1.4.2. À l'origine : une réaction vernaculaire face à l'arraisonnement du cinéma par l'institution littéraire.

Ce qui rassemble ces pratiques, donc, c'est qu'elles témoignent à leur façon d'une volonté du public d'échapper à la forme classique du spectacle cinématographique, où le médium cinématographique a été arraisonné par l'institution littéraire.

Nous entendons *arraisonnement* au sens que lui donne Heidegger à propos de la technique moderne (Heidegger, 1996). Dans cette logique, le cinéma est convoqué par l'institution littéraire à se conformer aux normes et cadres de la production littéraire, selon une logique qui visait à réduire la polysémie des énoncés filmiques en contrôlant à la fois les formes de la production (grammaire du langage cinématographique classique et ses séquelles modernes) et les types de réception (ainsi peut on lire le rôle décisif joué par les

genres cinématographiques, le rituel de la salle de cinéma obscure et silencieuse, le générique encadrant le début et la fin du spectacle) : l'arrondissement du médium cinématographique par les normes textuelles de l'institution littéraire a figé dans une forme prédestinée l'échange qui s'opère entre le film et son « destinataire » (le public), oblitérant par la même occasion toutes les autres potentialités, les réappropriations locales, les autres directions que cet échange aurait pu adopter (arrondissement qui fut maintes fois décrié et détourné... par les cinéastes).

Ce faisant, cet arrondissement provoque un glissement : le « cinéma » en tant que médium global, interactif, se retrouve occulté derrière la complémentarité officielle de trois institutions bien délimitées, closes, qui d'une certaine façon font oublier que « le médium est le vrai message » (McLuhan, 1972 : 29-31). Le film semble devenir un divertissement audio-vidéo-textuel, et le cinéma un moyen de communication à sens unique incarnant l'esthétique même de la modernité à travers toutes les sociétés : ce ne sont pas seulement son langage et son mode de réception qui se trouvent codifiés, mais toutes les modalités de ses interactions avec les multiples réalités qui composent cet agrégat complexe, appelé sommairement mais pragmatiquement « société ».

La première de ces trois institutions derrière lesquelles est occulté le cinéma, c'est le film en tant qu'objet, l'énoncé filmique conçu comme un texte autosuffisant dont le sens est comme imprimé sur la pellicule ; de là vint qu'il fut possible d'édifier une théorie unifiante du cinéma, issue du structuralisme ; la sémiologie du cinéma (Metz, 1968).

La seconde est formée de l'ensemble des techniques et structures qui servent à produire le film, et qui reste scrupuleusement dans l'ombre, le non-dit et le non-vu. Le phénomène du star-system qui vient substituer une icône mythique à un travail d'acteur et une personne réelle est caractéristique de cette dissimulation.

La troisième institution, ce sont les structures de distribution et, surtout, la salle de projection et ses rituels établis, soit un espace physique normalisé à l'extrême, qui pourtant est perçu comme prolongement « naturel » du cinéma.

La conception du médium cinématographique qui résulte de son arrondissement par l'institution littéraire n'englobe plus cet échange qui unissait création, public et film dans un même mouvement ouvert à la nouveauté, la mutation, la polysémie, la redéfinition mutuelle, qui caractérisait au contraire les pratiques cinématographiques antérieures marquées au sceau de l'oralité et de la performance.

Or, cet arraisonnement du médium cinématographique par l'institution littéraire, qui se produit dans les années 1920, et qui suppose la mise au rancart de toute pratique orale du cinéma (du bonimenteur notamment), n'a pas été équivalent et uniforme dans tous les pays : des « pratiques orales du cinéma » se développèrent, nébuleuses et protéiformes, discrètes mais efficaces, rassemblant des publics difficile à quantifier (car rarement objet de statistiques), mais qui ne furent pas négligeables cependant (les circuits communautaires et gratuits de l'ONF rassemblèrent quatorze millions de spectateurs au minimum au Canada en 1956, comme en atteste le *Rapport annuel pour l'année 1956*).

Les pratiques orales du cinéma ont souri particulièrement aux pays ou régions incapables de mettre sur pied une industrie cinématographique à grande échelle, en situation de minorité ; elles y ont perduré et se sont transformées, s'adaptant au nouveau contexte. Elles ont existé en marge des pratiques officielles, selon des *tactiques de résistance* :

Pourquoi parler de résistance à l'institution ? Pour une raison fondamentale : parce que les pratiques où le boniment fut maintenu étaient de nature complètement différente de celles qui furent légitimées. Ces pratiques marginalisées proposaient une autre perception du cinéma : une expérience de type théâtral, où l'interprétation est partiellement confiée à des acteurs présents, où le public peut exprimer des réponses qui sont entendues ; c'est également une situation où il y a interlocution, où la performance est souvent liée à des préoccupations locales et traduite selon une pragmatique particulière variant selon la composition de l'auditoire. On peut synthétiser les caractéristiques de cette expérience par l'expression « cinéma oral », ou cinéma de l'oralité. La persistance de ces pratiques dans certaines sociétés ou communautés particulières montre que celles-ci appréciaient cette expérience autant que l'autre, ou même la préféraient ; il paraît donc justifié de parler de résistance à l'institution (Lacasse, 2000 : 164-165).

1.4.3. Influences des pratiques orales du cinéma et portée du concept.

Les pratiques orales du cinéma dessinent les traits d'une autre conception du médium : lié à la performance, à la tradition orale, matiné de théâtre, il s'agit en quelque sorte d'un « cinéma impur » qui viendrait remettre en question notre perception du cinéma

et de la modernité en tant que perception esthétique et métadiscours (c'est tout le sens des thèses de Miriam Hansen).

Du moment où la présence de pratiques orales du cinéma a été longue et massive (comme ce fut le cas au Québec), on peut envisager qu'elles aient donné naissance à des pratiques cinématographiques alternatives : des pratiques réalisant la conjonction de la forme institutionnelle et hégémonique du spectacle cinématographique avec les pratiques orales du cinéma, transformées et remédiées avec le temps : des pratiques composites.

Ce qui aurait pu naître de cette « conjonction », c'est une longue série de pratiques diverses qui à la fois forment des espaces de contestation des formes hégémoniques de cinéma et des modes de communication à sens uniques qui y règnent, mais qui, également, introduisent des techniques, des thématiques et des considérations liées aux modalités de diffusion des valeurs de la modernité.

1.5. Cinéma oral et oralisation du medium cinématographique.

1.5.1. Nécessité du concept.

Il n'y a pas équivalence entre les concepts de « cinéma oral » et de « pratiques orales du cinéma » proposés par Germain Lacasse, bien qu'il y ait des recoupements : le cinéma oral, c'est :

Une expérience de type théâtral, où l'interprétation est partiellement confiée à des acteurs présents, où le public peut exprimer des réponses qui sont entendues ; c'est également une situation où il y a interlocution, où la performance est souvent liée à des préoccupations locales et traduite selon une pragmatique particulière variant selon la composition de l'auditoire. On peut synthétiser les caractéristiques de cette expérience par l'expression « cinéma oral (Lacasse, 2000, 164-165).

Les pratiques orales du cinéma désignent quant à elles, comme nous l'avons vu, les multiples formes de projections de films où la discussion, le commentaire ou le prêche font littéralement partie du spectacle après que la révolution du cinéma sonore ait eu lieu.

Il n'y a pas non plus équivalence entre les pratiques orales du cinéma et le cinéma direct (ou « cinéma léger synchrone », selon la dénomination proposée par Vincent Bouchard, 1999), même s'il y a eu une influence que nous trouvons manifeste.

Le cinéma de Perrault, que nous analysons à l'aune du concept de processus, est inspiré par le direct mais ne s'y réduit pas non plus. L'un et l'autre ne sont donc ni des « pratiques orales du cinéma », ni du « cinéma oral », même s'il existe un lien de parenté et une influence : ce sont de nouvelles formes marquées par l'oralité, mais celle-ci a contaminé la *production* elle-même (même si la réception et le rapport au public demeurent essentiels). Ces formes sont marquées au sceau de la tradition orale, influencées par elle, mais ne s'y réduisent pas, et l'oralité, cette fois, s'inscrit de notre point de vue directement dans la texture même des films ainsi que dans leur économie.

Pour décrire cette influence, les conséquences de la situation d'oralité sur des formes de *production* cinématographique, il est nécessaire de forger un nouveau concept qui porte sur la transformation du medium et en décrive les principaux aspects. Il s'agit d'un concept qui décrive, non pas ce medium, mais plutôt la façon dont l'oralité l'a travaillé, comme un luthier travaille un bois. Ce concept, nous l'emprunterons à Vincent

Bouchard (2006) : il s'agit de l'« oralisation du médium cinématographique ». Il renvoie aux modalités énonciatives du cinéma.

I.5.2. Développement théorique du concept.

L'idée qu'une certaine pratique du cinéma peut conférer au film, dans sa structure même, une dimension spécifiquement orale est paradoxale, comme le souligne Vincent Bouchard : « *Si l'on regarde en détail les conditions de possibilité d'une oralité cinématographique, on constate, dans un premier temps, qu'elle ne peut concerner que le dispositif de projection* » (Bouchard, 2006 : 268). L'oralité est censée en effet investir le médium cinématographique au moment de la réception seulement : ce serait la seule rencontre possible, le seul moment envisageable d'une interaction avec le public ; le texte filmique, avant cela, en tant qu'objet, est censé être hermétique aux interventions et influences de son environnement, ce qui se défend à deux niveaux : matériel et énonciatif.

Au niveau matériel, la pellicule, une fois exposée, dupliquée, est en même temps figée. On n'a jamais vu une pellicule avoir la capacité organique interne d'évoluer, se remonter, de changer pour s'adapter à ses contextes. Quoique.

Au niveau énonciatif, et c'est tout le sens de l'existence d'un « langage cinématographique » et de « codes de genre » : le sens du film, son système énonciatif, sont fixés par des règles langagières (malléables et sans grammaire fixe, il est vrai) et un agencement interne (son propre « équilibre ») : son énonciation est donc « autosuffisante », même si elle dépend d'une lecture pour se répandre, celle du spectateur : le film possède cette lecture en « creux » dans sa structure et sa tissure propres : à la fois la place du spectateur, la longueur et le sens de la lecture du texte. Le film en ce sens fonctionnerait comme le texte écrit. D'où cette analogie entre régime écrit et filmique, d'où cette idée que le cinéma a été arraisonné par l'institution littéraire qui l'a conformé.

Dépasser ce paradoxe et penser autrement signifie donc que l'on va à l'encontre de cette conception du médium, mais cela signifie aussi que l'on doit modifier le concept d'oralité lui-même, et imaginer dans quelles conditions celle-ci pourrait investir le film pendant sa production, le marquer.

Modifier notre approche de l'oralité, l'élargir, signifie avant tout qu'il faut envisager que les médiums modernes, de masse, comme le cinéma, peuvent, sous certaines conditions, reproduire certains des schèmes spécifiques à la culture orale.

Ce qui principalement pose problème, nous dit Zumthor, c'est que l'oralité dans des médias comme le cinéma, si oralité il y a, doit composer avec la disparition du corps : dans le passage au cinéma, ce qui est perdu, c'est la corporéité, la présence du corps de celui qui performe devant le public, et la présence des corps du public pour qui est faite la performance (Zumthor, 1990 : 16-17). Cette corporéité, en effet, semble ne pas avoir laissé autre chose au cinéma que la simple trace iconique de la présence initiale du corps : l'image de la personne ou de l'acteur, détachée de lui, décomposable à l'infini, indicielle. Le problème qui se pose alors, c'est de savoir comment arriver, en l'absence de cette corporéité, à produire une « performance » qui mette en présence celui qui fait et celui qui reçoit le film, ou qui imite cette mise en présence. Dans quelles conditions une corporéité peut-elle être « simulée » par le médium ?

Vincent Bouchard, dans la conclusion de sa thèse, affronte lui aussi cet obstacle de taille à une oralisation du médium cinématographique qu'est l'absence de corporéité. La solution théorique qu'il propose est séduisante : en constatant une certaine « *porosité relative entre les dispositifs de production et de réception* » (269), porosité qui laisserait des traces dans la facture même du film terminé, il souligne que l'œuvre ainsi formée présente une structure ouverte qui évoque le médium convoqué par l'intervention des bonimenteurs sur les films au temps du muet. Cette structure pourrait potentiellement proposer au spectateur l'initiation d'un dialogue avec le film :

L'ensemble des traces du dispositif de production qui perdurent dans l'œuvre finale et, ainsi, modifient les conditions de présence, seraient l'un des éléments indispensables au processus d'oralisation (...). Le principe d'oralisation du médium cinématographique aurait donc lieu lors d'une mise en présence spécifique, à la rencontre des dispositifs de production et de réception » (Bouchard, 2006 : 269-270).

Nous nous rangeons évidemment à cette analyse. Mais nous désirons la prolonger, en décaler certains aspects pour la rendre plus efficace, en précisant plus encore ce qui fait la spécificité de l'oralité, et donc son applicabilité au cinéma. Ainsi pour Zumthor, l'oralité ne se limite pas à cette présence du corps, ou même à la voix qui en est le prolongement. Ce qui la caractérise avant tout, c'est son aspect collectif, le sentiment de former une collectivité :

Reste que ces variations historiques ne concernent pas l'essentiel. Que l'œuvre soit transmise par la voix ou par l'écriture, il se produit entre elle et son public autant de rencontres différentes qu'il y a d'auditeurs ou de lecteurs différents. La seule dissymétrie entre ces deux modes de communication tient au fait que l'oralité permet la réception collective (Zumthor, 1990 : 60).

Ainsi, nous désirons ajouter aux spécificités qui font que le médium « s'oralise » cette dimension particulière qui renvoie au sentiment de former du collectif, et ce grâce à certaines complexions particulières des films, de leur dispositif de production et de réception. Cette dimension du collectif, de l'expérience collective focalisée autour du cinéma, on la trouve en filigrane dans la réflexion de Vincent Bouchard. Mais nous la trouvons aussi dans les travaux de Marion Froger sur le « lien social » (ce qui nous permet de relier sa thèse à celle Vincent Bouchard et de nous inscrire dans leur sillage) :

Notre hypothèse est que le documentaire au Québec a participé à un vaste mouvement de réinvention du lien social, en marge du procès d'institutionnalisation qui fit naître, à la même époque, l'État québécois, au sens moderne – administratif – du terme. Il n'est peut-être pas aberrant de voir dans ces expériences un embryon d'implantation de structures de démocratie participative qui fait de la démocratisation des usages des médias la pierre de touche de l'organisation communautaire – coopérative, autogérée, non lucrative – et qui concurrence, un temps, les structures en place de la démocratie représentative – le comité de citoyens prenant la place de l'élu dans les négociations, le cinéaste, celle du journaliste de télévision etc. (Froger, 2006 : 59-60)

L'un parle d'une potentialité théorique du cinéma (Bouchard), l'autre de l'implication de certaines pratiques de production et de réception dans l'évolution de la société québécoise (Froger). Le lien est donc ténu. Mais tous deux, au fond, désignent un aspect remarquable et caractéristique de certaines pratiques du cinéma au Québec entre 1960 et 1970, et qui est dans les deux cas, nous le pensons, une forme d'oralisation du médium cinématographique basé sur la possibilité de re-former du collectif. Ce constat dessine une conception du médium dans laquelle la possibilité de partager une expérience consciemment collective importe autant que la réintroduction de la corporéité dans le tissu même du film : l'un et l'autre sont interdépendants mais distincts. Nous avons affaire ici aux deux dimensions essentielles à une « oralisation du médium cinématographique ».

I.5.3. Portée du concept.

Ce concept nous permet donc de mieux comprendre les spécificités d'une pratique protéiforme du cinéma qui prit place au Québec dans les années 1960-1970, et qui fut constatée par plusieurs chercheurs, dont Vincent Bouchard et Marion Froger. On peut ranger il nous semble la démarche cinématographique de Perrault dans la ligne de cette pratique protéiforme, dont il est à la fois héritier et fondateur, pratiquant et réformateur : il va la spécifier.

D'un point de vue pratique, ce concept nous permet de démontrer le lien de cette pratique protéiforme du cinéma à la culture et la tradition orales, notamment aux pratiques orales du cinéma que nous avons décrites dans la partie précédente. Plus fondamentalement, il nous permet de problématiser l'implication non seulement du cinéma dans la société, mais également dans ses micro-évolutions : il nous permet de préciser grandement les modalités de cette implication, et de relier des pratiques cinématographiques à des pratiques sociales précises.

Enfin, d'un point de vue strictement formel, ce concept nous permettra de développer un système analytique du film perraldien : la logique de son tournage, de son montage, ses façons de susciter du lien.

I.6. Modernité vernaculaire.

I.6.1. Origines du concept.

Nous inspirons librement le concept de « modernité vernaculaire » des recherches menées par Miriam Hansen sur le cinéma hollywoodien et ses effets sur les cultures étrangères (1999). Hansen parle, elle, de « vernacular modernism ». Avant de revenir en détail sur ce concept, nous allons essayer de poser les fondements de notre questionnement.

Comme nous l'avons vu, les « pratiques orales du cinéma », le « cinéma oral », ainsi que la démarche de Perrault, le « processus », s'inscrivent tous dans un contexte global, une ligne de réflexion historique : le rapport problématique à la modernité des sociétés traditionnelles ou « mineures », qui tentent de forger leur propre expérience face à cet afflux massif de sensations, de représentations, de modèles et de modes de vie « étrangers » et nouveaux qui caractérisent l'avènement de la modernité, dont le cinéma se fait à la fois héraut et parangon, instrument et incarnation.

Dans cet ordre d'idée, l'adjectif « vernaculaire » désigne justement la culture locale « native », ou plutôt ses stratégies pour appréhender la nouveauté constituée par la modernité. Ces stratégies ont à voir avec la maturation de cette culture locale, qui détermine ses réponses et solutions culturelles à la nouveauté : la façon particulière, locale, dont elle intègre la modernité ou avec laquelle elle est absorbée, mêlée. Il s'agit donc d'un alliage mixte, d'un terrain d'échange entre les nouveaux modes de perception liés à la modernité, et les complexions esthétiques issues de la culture traditionnelle : la modernité vernaculaire indique un échange, une transformation mutuelle :

I am referring to this kind of modernism as "vernacular" (and avoiding the ideologically overdetermined term "popular") because the term vernacular combines the dimension of the quotidian, of everyday usage, with connotations of discourse, idiom, and dialect, with circulation, promiscuity, and translatability. In the latter sense, finally, this essay will also address the vexed issue of Americanism, the question of why and how an aesthetic idiom developed in one country could achieve transnational and global currency, and how this account might add to and modify our understanding of classical cinema (Hansen, 1999, 60).

Cet échange-transformation est « vernaculaire » notamment parce qu'il passe, pour ce qui nous intéresse, par la langue locale, ses expressions, sa couleur, sa logique, ses codes, sa mise en scène : sa « performativité ». Il passe aussi par la langue vernaculaire et se focalise sur le cinéma, qui constitue encore une fois la porte d'entrée visible, *ostensiblement visible* de la modernité. Pour se faire une idée des enjeux de la confrontation entre le cinéma et la société traditionnelle, on peut se référer à l'attitude du clergé canadien-français attaquant l'apparition du cinéma à Montréal, telle qu'analysée par Yves Lever :

Ce que ces jugements pointaient finalement, c'était la création en cours d'une esthétique différente émergeant en marge et en opposition avec les conceptions traditionnelles, articulée différemment et séduisant même les illettrés. On a interprété la différence en termes de dégradation parce que le cinéma plaisait à tous les exclus des collèges classiques et de l'université. L'eût-on projeté dans les salles de concert de l'ouest de la ville au lieu des cafés de la «Main» et du bas de la ville que peut-être une tout autre interprétation aurait été fournie. (Lever, 1977 : 84)

Au cinéma, la modernité s'affirme (le spectacle cinématographique, que ce soit dans l'attraction ou dans la représentation du monde, est résolument le rejeton des temps modernes), mais elle est également présentée dans un mode réflexif (puisque les films, leurs discours et la salle de cinéma forment chacun un espace où cette modernité est *déjà* représentée, questionnée intrinsèquement en amont) : le cinéma bonimenté, puis ses séquelles diverses, est un terrain privilégié de la propagation de la modernité, mais aussi de sa réflexion, et constitue donc l'un des lieux privilégiés de cet échange-transformation qu'est la « modernité vernaculaire ».

1.6.2. Portée du concept.

Ce concept, au-delà de son aspect peut-être trop schématique, peut nous aider de plusieurs façons dans notre approche et notre analyse.

Il peut d'abord nous aider, en tant que dynamique globale, à comprendre le fondement « dialectique » des différentes pratiques orales du cinéma qui ont vu le jour au Québec et qui formèrent une tradition dans laquelle vont s'inscrire Perrault et les cinéastes du direct. Plus généralement, il peut nous guider, comme ligne directrice, dans notre approche de l'histoire des idées au Québec au vingtième siècle et la place qu'occupait le

cinéma sur le terrain des conflits idéologiques, le fait que sa diffusion et sa production fut un enjeu affiché pour des composantes antagonistes de la société.

Ensuite, dans l'analyse du cas spécifique de Perrault et du « processus » formé par sa démarche cinématographique, le concept de « modernité vernaculaire » peut nous aider à comprendre le lien dynamique qu'il a pu forger entre parole, pays et cinéma, dans le souci qu'il manifestait à interroger cette zone grise où les règnes changent (*le Règne du jour*), à traquer les traces et affleurements du passé dans le présent (*Pour la suite du monde*).

À une époque (La Révolution Tranquille) où est célébrée, politisée et conceptualisée une transition quasi-instantanée entre la tradition et la modernité, nous pensons que Perrault propose une réflexion et une démarche profondément à contre-courant de ses contemporains, et qui interroge les racines de cette modernité, la façon dont elle est travaillée de l'intérieur par la tradition et la culture orales. Son attitude à cette occasion traduit toutes les ambiguïtés de la « modernité vernaculaire », le manque de certitudes face au sens que prend « l'Histoire ». Dans la logique de Perrault, d'une certaine façon, les choses ne se succèdent pas mais se chevauchent et se mélangent, soit le cœur même de la « modernité vernaculaire ». Le concept de « modernité vernaculaire » nous permettra donc aussi, par exemple, d'interroger certaines thèses qui voient dans les films de Perrault une « monumentalisation » du passé (notamment, la thèse de Michèle Garneau, 1997).

II. Perrault et l'histoire des représentations du pays.

II.1. Introduction : Perrault à travers les âges du Québec.

C'est le marsouin du passé, le marsouin des vieux qui rencontre le marsouin du présent et des jeunes gens. La réflexion qui rencontre l'action. Et encore une fois, c'est l'homme lui-même et non le cinéma qui interroge le présent. C'est le libre cours. Parfois, il m'arrive comme Brecht de solliciter la mémoire ou la réflexion. Parfois c'est l'action elle-même qui réfléchit et qui invoque la mémoire. (Perrault, 1996 : 67)

Lorsque l'on regarde *Pour la suite du monde*, *le Règne du Jour* ou encore *Un pays sans bon sens* (mais l'on constate aussi ce phénomène dans quelques films ultérieurs comme *Le Mouchouânipi ou le pays de la terre sans arbre*, 1976) de nombreuses séquences semblent bégayer temporellement, comme si le son et l'image, la plupart du temps synchrones, s'étaient disjoints pour ouvrir de nouveaux espaces dans l'espace visible : celui-ci se complexifie, se charge de temporalités hétérogènes, au statut incertain.

La matrice de ce motif filmique récurrent et obsessif se trouve dans *Pour la suite du monde*, dans la séquence de la forge, au cours de laquelle deux temporalités se contaminent : celle au présent (de 1963), dans la forge où Alexis Tremblay lit devant la caméra le récit de Cartier ; celle de 1535, lorsque l'on voit le fleuve et une embarcation avec le récit de Cartier fait par Alexis en « voix over », avant que l'on se rende compte qu'il s'agit en fait des habitants de l'île qui se sont embarqués pour une sorte de procession visant à s'attirer les faveurs du fleuve.

Dans ce genre de séquences, fréquentes dans les films de Pierre Perrault, le spectateur se demande ce que lui suggère le cinéaste ; il est pris entre un registre de contemplation immédiate de ce qui est montré et une introspection souterraine, enfouie : la voix guide le regard du spectateur vers des virtualités de l'image qui ne demandaient qu'à s'actualiser pour peu que l'imagination se mette en branle. L'Habitant, le sauvage, le colon, le contremaître, le cinéaste semblent alors chacun imprégner ce qui est vu de leur souvenir, de leur figure, de ce qui se rapporte à l'imaginaire global dont ils font partie.

Parfois aussi, les « règnes » se superposent et s'opposent ouvertement, l'anachronisme est réel et représenté, au-delà de la simple suggestion du montage, et fait l'objet d'un discours articulé, conscient, d'une polémique ouverte, comme dans *Les Voitures d'eau*, où les tankers d'acier et les goélettes se partagent l'image et le fleuve, et que la voix comme le montage nous disent clairement que l'on est face à deux logiques inconciliables.

Cette logique de cohabitation des « règnes », de superposition des représentations exclusives et inconciliables, Perrault la possède dès le projet manuscrit (de sa propre main) de *Pour la suite du monde*, dont le sujet est explicitement, *comme le titre final*, d'interroger la possibilité et la nécessité de conserver les traces d'une ancienne conception du monde dans la nouvelle. Il pousse cette logique à son paroxysme dans les années 1970, avec le cycle abitibien et plus particulièrement avec *Le retour à la terre* (1976), dans lequel il confronte par l'image et le son le discours propagandiste de l'Abbé Proulx sur la colonisation de l'Abitibi dans les années trente, avec, d'une part, le souvenir de misère de ceux qui ont vécu cette colonisation héroïque, et d'autre part les désillusions et renoncements auxquels sont confrontés leurs descendants.

L'idée même de représentation est problématique lorsque l'on s'intéresse au régime documentarisant. Cependant, il serait absurde de prétendre que le cinéma de Perrault ne véhicule pas des représentations mais des réalités vécues seulement : ces représentations sont attestées par la lecture des films, mais surtout par les projets eux-mêmes, leur *intentionnalité* : qu'il s'agisse de la trilogie de l'Île aux Coudres ou d'*Un Pays sans bon sens*, chaque film fait l'objet d'un projet préalable qui indique clairement que l'artiste opère un choix et que ce choix est motivé par la volonté de représenter une certaine « idée » : pour *Les Voitures d'eau*, par exemple, Perrault écrit (8 décembre 1964, projet de film « Les Goélettes ») :

D'autant que les jeunes capitaines rêvent d'établir dans leur propre pays un chantier maritime et veulent se construire eux-mêmes des bateaux de fer. Je m'empare de ce rêve et le rêve avec eux : c'est, il me semble, une excellente façon de voir des hommes, faibles politiquement... fort humainement... en lutte avec la finance, les hommes politiques, les grosses compagnies. Il ne s'agit ni de thèse ni de polémique, mais de savoir une lutte et la réaction des lutteurs. Il ne s'agit même pas – du moins par le film – de proposer une

*solution. Simplement de vivre un combat mais moins pour décrire le combat que pour vivre avec des hommes une entreprise exaltante.*⁵

Cela dit, la spécificité même du cinéma direct – où la réalisation du film se doit d'être perméable aux aléas vécus qui influent donc d'une certaine façon la forme finale – ainsi que la démarche propre à Perrault – qui se fie à la participation des personnages filmés pour que le processus filmique se développe – font que les représentations présentes dans ses films dépassent largement le projet de chaque film, et qu'elles apparaissent comme travaillées de l'intérieur : les « images » ne vont pas de soi, elles demandent non seulement une interprétation du spectateur, mais interpellent également sa subjectivité : il ne peut être passif face à un discours qui lui demande d'intervenir, de prendre position.

Dans les films de Perrault, les représentations ne sont donc pas des ensembles cohérents formés pour évoquer au spectateur une époque donnée dans laquelle serait supposée se dérouler la diégèse. Elles procèdent de ce que l'auteur choisit ou non de filmer, et se dégagent de l'actuel, du « présent », du direct, elles ne sont pas d'abord organisées comme des discours, en vue du discours.

Perrault propose des représentations qu'il confronte les unes aux autres, qu'il confronte aux représentations en vogue dans la société. Ce sentiment d'avoir affaire à différentes représentations qui semblent se questionner les unes les autres est un choix délibéré : en suivant les agriculteurs de l'Île aux Coudres, à la même époque où le Québec prépare l'Expo 67, il sait pertinemment qu'il va montrer une image qui n'est pas celle de l'idéologie dominante d'alors. La modernité et ses problématiques sont-elles pour autant absentes de ses films, ou bien encore peut-on en déduire qu'il propose une vision passéiste du Québec ? Nous ne le pensons pas, parce que les films ne comportent pas à proprement parler une représentation de la société, mais plusieurs, qui se superposent sans s'annuler : à une époque où il fallait « prendre parti » et montrer un Québec en plein progrès, ou encore en dénoncer les effets pervers, ce cinéaste s'est donc offert le luxe de mettre en place un questionnement sur ce qui fonde la société québécoise *à travers et au-delà des représentations*.

⁵ « Les Goélettes », projet de film de long métrage, mémo de Pierre Perrault à Jacques Bobet, 8 décembre 1964, archives de l'Office National du Film.

Cette superposition des conceptions du pays, cette confrontation de strates temporelles où l'une ne l'emporte pas forcément sur l'autre et où apparaît l'artificialité de toute « représentation », constitue de notre point de vue un motif central du cinéma de Perrault, et il tire son origine du parcours même de l'artiste, il est l'indice d'une sensibilité particulière au sens de l'histoire en train de se faire, une sorte de réflexe face aux discours idéologiques. Pour mieux comprendre cet aspect, il est donc nécessaire de se pencher sur le parcours du cinéaste qui, comme tant d'autres, est un pur produit de son époque et de sa société, ce qui lui permet non seulement d'en comprendre les contradictions, mais de les vivre, de les sentir dans sa chair.

Pour ce-faire, nous allons quelques temps nous transformer en biographes : c'est à la fois une formule classique et limitée, mais dans ce cas-ci, elle pourrait s'avérer particulièrement efficace. Nous avons isolé quatre périodes-clés, qui chacune corresponde, dans le parcours de Perrault, à des représentations particulières de la société. Ces périodes que nous proposons d'explorer sont donc autant de strates qu'il a lui-même à concilier en tant qu'individu, et que l'on retrouve dans son art et ses recherches.

Par l'exploration de ces strates, nous allons donc essayer de mieux comprendre le rapport de Perrault aux idéologies et aux représentations qu'elles véhiculent.

Nous allons aussi ce-faisant aborder un autre aspect de son cinéma : à travers son parcours, Perrault ne fait pas que se frotter aux représentations antagonistes du Québec, il fait la rencontre aussi de formes d'organisations communautaires qui l'impressionnent vivement et l'inspirent dans sa démarche cinématographique, dans la conception qu'il a de son art et de son implication dans la société. Parallèlement donc à cette confrontation des représentations, nous allons explorer le rapport du cinéma de Perrault à la communauté, au désir de rencontrer et tisser du lien pour former de nouvelles communautés.

Ces strates, ou périodes de la formation de l'artiste, quelles sont-elles ?

La première période (1938-1948) concerne sa jeunesse urbaine dans les collèges classiques de Montréal, où il s'imprègne des humanités classiques et de l'idéologie catholique de « conservation » (pour reprendre l'expression de Marcel Rioux, 1968).

La seconde période (1948-1950) correspond à son passage à l'Université de Montréal, au cours duquel il s'ouvre à d'autres courants idéologiques, progressistes, qui

remettent fondamentalement en cause la mainmise de l'Église sur la société québécoise et sur l'éducation. Il fait la rencontre aussi de cercles étudiants qui commencent à proposer d'autres formes d'organisations de la société et revendiquent le droit d'association et de parole.

La troisième période (1950-1962) est plus difficile à retracer, bien que les réalisations abondent. Elle est aussi plus cruciale que les autres. Il s'agit de la naissance poétique de Perrault et de son éveil à une certaine forme d'épopée québécoise. C'est la période où il rencontre Yolande, son épouse, qui n'est pas de la ville comme lui, mais du Bas du Fleuve : elle lui fait découvrir qu'il y a un pays au-delà de Montréal, elle lui fait notamment découvrir Charlevoix. C'est justement aussi dans cette troisième période qu'il abandonne le droit pour se lancer sur les routes du Québec avec Jacques Douai, en roulotte, pour faire de la radio, puis du documentaire pour Radio Canada et Crawley Films. C'est dans cette période, il nous semble, qu'il s'ouvre à une mythologie anhistorique du Québec, avec ses chasseurs, ses navigateurs, ses Dieux païens comme Aticknapeo. C'est l'époque où il conçoit une forme de passion pour l'Île aux Coudres et la pêche à marsouin. C'est aussi l'époque où il prend conscience de la puissance de la culture et de la tradition orale, et de la façon dont cette culture informe les liens communautaires.

La dernière période (1962-1970) est celle où il commence à travailler, comme pigiste puis comme permanent, à l'Office National du Film. Au contact des autres cinéastes et de la critique de film, Perrault se « politise » et devient beaucoup plus sensible aux thèses nationalistes et souverainistes modernes. Il constate aussi la multiplication des discours idéologiques, enfin libres, qui prétendent tous détenir une vérité ultime sur la société. Il fait enfin la rencontre, à l'ONF, de formes de socialité suscitées par le cinéma qui l'intéressent au plus haut point.

Comme nous allons le voir, Perrault reflète donc dans son cinéma ses propres interrogations, son propre cheminement.

Mais avant de procéder à l'étude de ces périodes de formation du cinéaste-poète et polémiste, il nous semble nécessaire de replacer la problématique globale soulevée par la question du choc des représentations dans le cinéma de Perrault dans un contexte historique global, qui en explique au fond la motivation : pourquoi Perrault cherche-t-il délibérément à provoquer un choc de représentations ? N'est-ce pas justement parce qu'il

a l'impression que la question de la représentation est en suspens dans la société québécoise, qu'elle n'est pas réglée et qu'il s'agit de la poser ?

II.2. Du rapport entre l'Histoire du Québec et les représentations de la nation.

II.2.1. Un rendez-vous manqué avec l'Histoire.

Si la question de la confrontation des représentations dans l'œuvre de Perrault est si aiguë, c'est avant tout parce que la représentation du peuple a longtemps revêtu au Québec une singularité qui la différenciait de ce qu'on trouvait sous d'autres latitudes : elle a longtemps buté sur le mur constitué par l'absence d'une entité politique souveraine dans laquelle prendre place, ce qui explique l'omniprésence de la question identitaire, du « nous ». Les représentations collectives ont également buté sur des négations institutionnelles « externes », comme le nationalisme canadien (véhiculé notamment par l'Office National du Film dans les années 40-50). Il en a résulté, dans les milieux intellectuels et artistiques, une conscience aiguë de l'artificialité des projets identitaires eux-mêmes : ceux qui tentaient de les bâtir ont été conscients qu'ils œuvraient en fonction d'un pays et un peuple « à venir », même s'ils étaient enracinés dans un passé ancestral : ces représentations ont été des projections, apparaissant comme telles (peut-il en être autrement ?). Cela ne veut pas dire que le peuple n'ait pas une identité forte et multiple qui échappe aux projets de définition, ou que cette conscience de l'artificialité amène l'impression que l'identité collective est factice ou trompeuse. Cela ne veut pas dire non plus que certains discours identitaires n'aient pas connu à la fois une grande longévité et formé des générations entières de Québécois, au point de devenir hégémoniques : ce qui a fait défaut, ce n'est pas l'identité, ce serait plutôt la concrétisation des discours identitaires en réalités institutionnelles, et cette identité a toujours fait l'objet de discours qui en quelque sorte la garantissaient.

La raison en est le statut de l'ancienne colonie depuis la Conquête de 1763 et ses séquelles institutionnelles. En termes de « construction nationale », Denis Monière (qui reprend Maurice Séguin) explique que la Conquête a conduit à la décapitation pure et simple de l'élite francophone qui formait la colonie :

Mais la Conquête va entraîner un changement majeur dans les relations économiques externes de la colonie, changement qui va à son tour bouleverser la structure sociale de la colonie. Pour les historiens de l'« École de Montréal », la « Conquête » a pour effet de décapiter la société canadienne de son élite et de transférer le pouvoir économique et politique à l'aristocratie et à la bourgeoisie marchande anglaises. Ils pensent que, n'eût été de la « Conquête », la société canadienne aurait connu un développement normal qui l'aurait conduite à son indépendance politique, comme ce fut le cas pour toutes les colonies européennes établies dans les Amériques du nord et du Sud. Mais la société canadienne sera entravée dans la maîtrise de son destin par le sort des armes. (Monière, 2001 : 78-79).

Or, selon Benedict Anderson (1996 : 127), cette élite était justement essentielle pour mener à bien le processus aboutissant, ailleurs en Amérique, aux Indépendances : sans cette élite bourgeoise *unie* et rassemblée autour du commerce, du journal et de l'administration coloniale, il ne put y avoir émergence d'une conscience nationale institutionnalisée, justifiant l'entité géopolitique nouvelle et permettant de la détacher de sa métropole afin de mener sa propre existence.

L'élite issue de la Conquête, qui prend place sur le territoire de l'actuel Québec ou à peu près, est composée de deux « nationalités » : des francophones catholiques n'ayant accès qu'à des charges subalternes, ou de petits marchands, et des Anglais protestants, qui possèdent les charges administratives principales, ainsi que le grand capital mais aucune assise populaire étant donné leur écrasante infériorité numérique. Il s'agit donc d'une élite fortement divisée, voire clivée, et cette situation prédominera jusqu'à la fin du dix-neuvième siècle.

Dans des circonstances différentes, cette élite dont la plupart des membres auraient facilement été séduits par les idéaux révolutionnaires qui circulaient au dix-neuvième siècle, aurait favorisé le processus d'indépendance et aurait formulé une conception commune de la nation et de l'identité collective pour soutenir et justifier son aspiration à l'indépendance. Mais en raison de son infériorité numérique, l'élite anglaise n'y a aucun intérêt, et son salut vient d'un soutien sans faille à l'empire, ainsi que de la mise en place d'un autre projet national : le Canada. Les idéaux nationalistes ne la touchent pas, et ce même si de nombreux aspects de la colonie francophone l'irritent, à commencer par le maintien pendant des décennies d'un système social et économique plus ou moins daté, voire féodal.

De 1760 à 1791 se met donc en place une structure de pouvoir conflictuelle qui allait opposer pendant un demi-siècle une oligarchie bureaucratique, alliée à la bourgeoisie marchande de nationalité britannique, à la petite bourgeoisie canadienne soutenue par l'immense majorité de la population rurale (Monière, 2001, 79).

L'élite francophone est quant à elle sensible à ces idéaux révolutionnaires qui viennent de France et d'Amérique, mais sa seule révolte en 1837-1839 tourne court : l'échec de la « Révolte des Patriotes » en 1839 montre justement son incapacité à assurer l'institutionnalisation d'une collectivité et d'une identité commune. Sa faiblesse économique et politique l'empêche de mettre en place et de défendre la cohésion de la société qu'elle voudrait représenter. Cette faiblesse est aggravée par le fait que cette élite est concurrencée sur son sol par une autre force locale : le clergé, qui s'interpose entre elle et la population et enjoint au respect de l'ordre établi : quand cette révolte échoue et que les Patriotes disparaissent ou entrent dans le rang en 1839, c'est un traumatisme profond et durable qui survient. Le premier et seul ticket vers l'indépendance nationale du Québec est perdu, ainsi que sa constitution en tant qu'hypothétique pays souverain.

Par l'entremise de l'Église catholique du Québec, un nationalisme se développa pourtant suite à 1839, sur les ruines du nationalisme politique des Patriotes. Ce nationalisme de type ethnique eut comme mythes l'agriculturisme et le retour à la terre, ainsi que le destin sacré du peuple canadien français chargé de porter la lumière du catholicisme en Amérique. Il eut comme figures tutélaires le colon, l'agriculteur et le Canadien errant. Mais ce nationalisme religieux, de subsistance, basé sur le culte de l'agriculture et du patriarcat, qui domina le Québec quasiment jusqu'à la Révolution Tranquille, eut pendant quatre-vingt ans un interdit majeur : celui d'envisager, par pacte avec l'Angleterre, une nation souveraine. Ethnique, religieux et conservateur, ce nationalisme ancien du Québec moderne est en même temps estropié de sa raison d'être, qu'il voit comme un fantasme interdit (que transportent les nombreux récits utopiques sur les « royaumes du nord », qui évitent soigneusement de s'intéresser à une quelconque situation réelle) : ce long processus historique explique à la fois cette conscience de l'artificialité des discours identitaires mais aussi leur incessante et lancinante nécessité.

Ce petit détour historique avait deux objectifs.

D'abord, de relier l'artificialité des représentations collectives du Québec antérieures aux années 1960 avec l'échec de l'établissement d'une identité nationale, incapable de trouver son prolongement dans les institutions d'une nation souveraine, qui fait que la conscience nationale, en projection perpétuelle, se heurte sans fin à un mur politique, et y surnagent au gré des transformations et des adaptations un certain nombre de figures tutélaires ou repoussoirs, tels le Colon, le Coureur des bois, l'Habitant.

Ensuite, il permet de placer le décor à l'arrivée de Perrault dans la société québécoise : celui-ci naît à peine quelques années avant le début de la colonisation de l'Abitibi, la grande utopie religieuse et politique de sa jeunesse, dont il viendra quarante ans plus tard interroger cinématographiquement et humainement l'échec, dans son cycle abitibien. Ce qui n'est pas anodin, puisque ce constat fut aussi celui de l'échec des représentations issues du nationalisme religieux que l'on trouvait dans toutes les strates de la société au temps de sa jeunesse. Tout son travail, comme nous le verrons, est marqué par la porosité et la fragilité des représentations, et sa réflexion artistique a comme fondement la dénonciation des représentations artificielles qui viennent limiter le potentiel d'affirmation et d'invention du peuple « d'ici ».

II.2.2. Idéologies et représentations dans le Québec des années 1960.

Au-delà de la question des représentations et de leur rapport à l'Histoire du Québec, il s'agit de s'intéresser maintenant au contexte particulier des années 1960 et aux idéologies qui déploient ces représentations. On a souvent résumé ces années comme celles du triomphe d'une nouvelle idéologie, libérale et progressiste, sur une ancienne, religieuse et conservatrice, amenant une nouvelle réalité quasiment du jour au lendemain. Mais au vu du détour historique que nous venons de faire, cela paraît une simplification grossière et à posteriori de la réalité.

Ce Québec des années soixante et de l'Exposition Universelle (1967) nous semble au contraire chargé à craquer d'idéologies contradictoires qui s'excluent les unes les autres et s'affrontent sur la place publique : idéologies conservatrices liées au nationalisme religieux, idéologies libérales de type capitaliste inspirées des États-Unis, idéologies catholiques progressistes inspirées par l'Action Catholique venue de Rome ou encore par

la Faculté des sciences sociales de l'Université Laval, idéologies socialistes et marxistes inspirées des divers mouvements que l'on trouve en Europe à la même époque mais qui se passionnent cependant pour la question « nationale ». Au début des années 1970, on trouve même des maoïstes à Montréal qui cherchent comment s'inspirer de la Révolution culturelle chinoise. Sans parler des multiples « ponts » entre ces idéologies qui font que les néo-nationalistes reconnaissent dans le chanoine Lionel Groulx le père du nationalisme moderne, ou que les auteurs engagés de *Parti-pris* utilisent parfois un vocabulaire plus proche du catéchisme que du *Capital* de Marx. Ce qui est sûr, en revanche, c'est qu'une perception monolithique de la société, après s'être étiolée, disparaît, ouvrant la porte à l'inconnu.

Or, avec ces idéologies qui s'excluent évidemment les unes les autres et tentent chacune d'imposer leur version de la société et de leur vision de la réalité, viennent de représentations qui s'opposent les unes aux autres. Idéologies et représentations ont donc connu lors de la Révolution Tranquille une floraison particulièrement intense, même si l'histoire officielle n'en a retenu que la domination exclusive d'une sur toutes les autres : le modernisme et l'idéologie libérale.

Pourtant, dans ce courant d'affirmations idéologiques et de représentations identitaires, le cinéma de Perrault apparaît comme incongru. D'ailleurs, il ne fallut pas attendre longtemps pour que de toutes parts s'élèvent des critiques virulentes reprochant soit l'absence de la lutte des classes dans les films, soit le mépris de la ville et de l'urbanisation dans les thèmes, ou, plus rarement, le mépris de la culture populaire dans l'esprit. Il faut dire que de toute évidence ce cinéma ne cherche pas à donner du Québec une vision moderne. Cherche-t-il pour autant à trouver refuge dans un passé et des valeurs anachroniques ?

Pour sortir de ces dualismes un peu stériles, nous voudrions proposer ici une voie alternative qui revienne non seulement sur les représentations, mais aussi sur le parcours du cinéaste afin d'éclairer sa démarche lorsqu'il s'agit de représenter le « peuple ». Nous voulons essayer de démontrer que la démarche de Pierre Perrault vise justement à produire un choc des représentations, à polémiquer, car lui-même navigue et a dû naviguer entre les

représentations et les idéologies. Son cinéma cherche peut-être au fond à démystifier ces représentations et les idéologies qui les sous-tendent, à en montrer l'artificialité.

II.3. Première période : jeunesse jésuite et idéologie de conservation.

II.3.1. Jeunesse de Perrault.

« L'an de grâce 1948 a produit la première image tant attendue d'un pays qui commence à naître, à vivre, à être coquet »⁶

Perrault est né en 1927 à Montréal, dans un milieu plutôt aisé (son père possède une entreprise de vente de bois sur la rue d'Iberville). L'instruction n'est obligatoire que jusqu'à 14 ans, mais en raison même de son origine, il va faire des études, collégiales puis universitaires. C'est ce premier stade qui nous intéresse ici. Appartenant à la petite bourgeoisie montréalaise, Perrault va être envoyé en 1938 dans l'un de ces collèges classiques dans lesquels passe toute la progéniture de l'élite canadienne-française de Montréal : le collège Sainte-Marie, ancêtre du collège Brébeuf.

Cet établissement, sous la férule des Jésuites, dispense à la fois un enseignement rigoureux, mais aussi une idéologie religieuse forte et cohérente sur le peuple canadien français et son destin. Nous sommes vingt ans avant la Révolution Tranquille, et cette idéologie transmise à Perrault, comme à tous les jeunes de sa génération, est celle que Marcel Rioux appelle « l'idéologie de conservation » (Rioux, 1968) et dont les aspects prégnants sont le prosélytisme religieux, le nationalisme et l'agriculturisme. Cette idéologie a laissé des marques profondes et durables dans la « conscience nationale » et nourri de nombreux penseurs de la nation et de la culture québécoise, même parmi ses détracteurs, même dans la génération des partipristes (du nom d'une célèbre revue socialiste et souverainiste des années 1960, *Parti pris*). Elle est l'une des strates géologiques de la conscience collective, lui donnant certains de ses principaux cadres et rejaillissant ça et là.

Cette idéologie de conservation, fortement imprégnée d'ultramontanisme, voit le peuple canadien-français comme unique et possédant un destin spirituel qu'il doit réaliser, et qui passe par un déni des valeurs de la modernité, de l'industrialisme, voire de la démocratie et du parlementarisme. Elle instaure entre la religion, la langue et les traditions

⁶ Perrault « Réflexions à l'occasion d'Édipe-Roi », *Les Cahiers d'Arlequin* No 4, 1948.

une certaine forme d'équivalence, postulant que l'essence canadienne-française est indissociable de la religion et de la langue qui l'exprime. L'axiome qui relie langue et culture marquera le fondement de la culture québécoise bien au-delà de l'idéologie de conservation, puisqu'il est une des bases de la société québécoise actuelle.

Cette idéologie véhicule donc la représentation d'un Québec rural, à vocation agricole, dont l'ordre social est fortement patriarcal et traditionaliste. Cette conception de la société canadienne française est prépondérante jusqu'aux années 1930, lorsque Perrault fait ses études : c'est celle qu'on lui enseigne et qui préside à la conception de sa culture.

Ce portrait de l'idéologie de conservation ne serait pas complet si on ne lui adjoignait pas, au tournant du siècle, la mise en place d'un nationalisme religieux et ethnique du fait de Lionel Groulx et de quelques autres. Pour Lionel Groulx, l'accomplissement et la sauvegarde de l'utopie canadienne française ne peuvent se faire que dans un cadre strictement national et canadien français, et assimile le Canada anglais à un *colonisateur*. Groulx va donc derechef accentuer l'aspect *national* de la culture du peuple et de son destin. Ce n'est pas le caractère ultramontain de l'utopie et de l'idéologie qui est remis en cause, mais son cadre :

Groulx ne pouvait être indépendantiste, car les dimensions humaines et territoriales du Québec n'étaient pas à la hauteur de son rêve messianique visant la reconstitution d'un empire français en Amérique (...). Il n'a pas d'objection de principe à l'indépendance, mais il pense que, pour son époque, la prudence commande de limiter l'ordre des possibles à la création d'un État français sur les rives du Saint-Laurent (...). L'apport de Groulx aura été de hausser dans la conscience collective la province de Québec au statut d'État national des Canadiens français. Mais il laissera à d'autres le soin de traduire politiquement sa doctrine nationale qui inspirera l'adoption des politiques linguistiques dans les années 1970 (Monière, 2001 : 105).

Lionel Groulx va donc accentuer l'aspect « national » de l'utopie, et lui assigner un territoire bien défini : celui de la province du Québec. C'est un changement important dans la nature même de l'idéologie de conservation, qui enjoint aux Québécois de prolonger l'utopie du royaume dans un cadre concret, à la fois au plan institutionnel et politique : avec Groulx, le projet national passe du prosélytisme religieux au militantisme politique, et le religieux réussit une fois de plus le tour de force de rester un élément central de la définition nationale :

Le petit peuple canadien de 1760 possédait tous les éléments d'une nationalité : il avait une patrie à lui, il avait l'unité ethnique, l'unité

linguistique, il avait une histoire et des traditions. Mais surtout il avait l'unité religieuse, l'unité de la vraie foi, et, avec elle, l'équilibre social et la promesse de l'avenir (Groulx, 1922-1972 : 293).

Cette idéologie de conservation et ses représentations, doublée de sa dimension nationaliste et politique, va profondément marquer les consciences des jeunes intellectuels québécois des années 1940. Perrault est donc fortement influencé par ces principes lors de son passage chez les Jésuites, comme beaucoup d'autres parmi sa génération (si l'on prend ses condisciples les plus directs, on peut citer Hubert Aquin et Marcel Dubé par exemple). On peut retrouver directement cette influence de l'idéologie religieuse de conservation dans ses écrits de l'époque, lorsqu'il écrivait dans *Les Cahiers d'Arlequin*, un périodique poétique du collège. Mais que reste-t-il dans les films et dans les obsessions de l'artiste adulte ?

II.3.2. Transhumances de l'idéologie de conservation de la jeunesse à la maturité de Perrault.

Pour répondre à cette question, nous proposons d'établir une sorte de parallèle entre trois thèmes récurrents de cette idéologie de conservation telle qu'elle apparaît dans *Les Cahiers d'Arlequin* et l'œuvre adulte de Perrault : un certain rejet de l'urbanité, la méfiance envers les influences étrangères alliée à une célébration de l'avènement de la culture nationale, et un certain « essentialisme » religieux qui pousse à chercher le vrai au-delà des apparences.

Le thème de l'urbanité s'opposant au mode de vie rural est présent dans les premiers écrits de Perrault en 1947. Ainsi, on trouve dans le premier numéro des *Cahiers d'Arlequin* un texte caractéristique de cette idéologie opposant les bienfaits de la ruralité aux perversions de la ville et de sa nuit que Perrault décrit/e ainsi :

« Qui dira jamais quel amas de mensonges, de trahisons, de lâchetés, d'hypocrisies jette un homme à la boue des pavés. Cette trahison charge la cité d'un poids lourd qu'elle traîne comme un forçat rivé à sa chaîne »⁷

⁷ Perrault, « Obsession nocturne », in *Les Cahiers d'Arlequin* No 1, 1948, p2.

Ce thème, dans sa dualité, n'apparaît plus dans les films et les écrits des années 1960 ; on trouve à sa place l'omniprésence d'une ancienne fascination pour la vie rurale, bien que celle-ci n'ait plus la ferveur des jeunes années. Le cycle de l'Île aux Coudres illustre bien cette fascination, bien que ce ne soit pas l'objet central des films. Pour Perrault, comme pour de nombreux Québécois, ce thème est constitutif d'une certaine idée du Québec, au-delà des clivages, et on ne peut pas aborder sérieusement l'idée même de nation québécoise sans le traiter. Il est vrai que cette fascination pour l'agriculteur, pour l'artisan est aussi une fascination de poète, comme le fait remarquer Michèle Garneau (1997 : 253-254), envers des hommes qui joignent le geste à la parole pour se raconter et se fabuler, et qu'un ouvrier aurait moins de choses à dire sur sa vie et son pays, moins de temps à donner du fait même de l'inanité de sa tâche répétitive et de son rôle dans le processus de production. Mais il n'en demeure pas moins que cette figure de l'agriculteur qui peuple l'œuvre de Pierre Perrault, tant littéraire que filmique et poétique, correspond à la place que cette figure occupe dans l'imaginaire national québécois et sa formation centenaire, due à l'idéologie de conservation. Mais nous verrons bientôt que cette fascination pour l'Habitant se double en fait de préoccupations particulières et d'un regard fortement critique : il ne s'agit pas du tout d'une simple réactivation du mythe ou de l'idéologie de conservation. Il y a eu une évolution certaine depuis *Les Cahiers d'Arlequin*.

Le thème de l'invasion de la culture québécoise par les fictions étrangères est central dans de nombreux essais de Perrault dans les années 1960 et 1970, lorsqu'il fustige la colonisation des esprits québécois par les productions cinématographiques hollywoodiennes et françaises :

Cet imaginaire n'est pas une fiction qu'ils introduisent dans notre réalité, mais notre réalité elle-même. Même l'angoisse et le costume de l'angoisse sont importés, et je n'arriverai pas facilement à convaincre les fils de navigateurs, qui étudient à gauche de l'université du Québec, de leur immense échec.
(Perrault, 1985 : 56-127)

En revanche, on n'en trouve pas trace dans *Les Cahiers d'Arlequin*, et il faut attendre son passage au *Quartier latin* (deux ans plus tard, certes) pour trouver des références concrètes à cette colonisation des consciences qui fut longtemps l'un de ses chevaux de bataille. Le jeune Perrault des *Cahiers d'Arlequin* semble au contraire passionné de lettres classiques

européennes, si l'on se fie à ses références, et même les allégories qu'il utilise ont des références bien lointaines, comme celle de l'artiste pêcheur de perles des lagons bleus.

On trouve par contre dans *Les Cahiers d'Arlequin* une série d'articles et de considérations sur l'avènement d'une culture nationale nouvelle et originale : soit que les auteurs se considèrent comme la première vague d'une sorte de révolution nationale en marche (édito du numéro 3), soit qu'ils guettent avec avidité les premiers signes manifestes de cette nouvelle culture dans les arts, et dans le théâtre en particulier. Perrault écrit ainsi, à propos du *P'tit Bonheur* de Félix Leclerc et de *Ti Coq* de Gratien Gélinas : *L'an de grâce 1948 a produit la première image tant attendue d'un pays qui commence à naître, à vivre, à être coquet.*⁸

Ce qui est très intéressant aussi dans ses considérations sur le théâtre québécois, c'est que Perrault, dès 1947, se focalise sur la dimension orale et vivante du théâtre de Gélinas et de la chanson de Leclerc, qu'il compare aux trouvères et à la chanson de gestes, y voyant là une tradition fertile et capable d'exprimer la culture nationale. L'idée même que Perrault se fait alors du « bon » théâtre est particulièrement intéressante et augure de sa conception ultérieure du cinéma direct, surtout lorsque l'on tient compte du fait qu'il a toujours voué au théâtre contemporain une admiration jurant avec son aversion du cinéma de fiction commercial : *C'est ainsi que le théâtre se rencontre au confluent du rêve, du réel et de la pensée, en sorte qu'il exprime une époque. Le théâtre est l'organe où le penseur écoute vivre son âge, c'est le cœur d'une civilisation.*⁹

Dans cette considération de jeunesse sur le théâtre pourrait donc se trouver l'une des clés de son cinéma, soit cette capacité à être au cœur d'une société, d'une époque, pas seulement de la représenter mais de l'incarner en quelque sorte, l'exprimer dans son essence.

L'essentialisme religieux, enfin, est un élément important des réflexions menées dans *Les cahiers d'Arlequin*. Les jeunes auteurs se considèrent évidemment comme des auteurs catholiques et revendiquent des thématiques et un esprit général fortement religieux. Mais leur engagement va au-delà de la simple profession de foi, puisque c'est l'esprit chrétien lui-même qui les anime dans leur création : une réflexion sur le spirituel en tant que tel, sur le rapport de l'artiste à sa foi est menée dans *Les Cahiers d'Arlequin*,

⁸ Perrault, « Réflexions à l'occasion d'Édipe-Roi », *Les Cahiers d'Arlequin*, numéro 4, 1948, p.4.

⁹ Ibid.

ce qui est en soit original, puisque les laïcs du Québec, à cette époque, ne sont pas supposés s'aventurer sur le terrain de l'herméneutique catholique elle-même, réservée aux clercs. Cette réflexion qu'on trouve dans *Les Cahiers* se concentre sur la création poétique, par laquelle l'artiste rejoint Dieu :

Mais celui-là n'est pas un artiste qui tout en restant lui même n'augmente pas. Et celui-là augmente qui vide la mer ; il est ce même plongeur qui s'use mais augmente de tout ce travail qu'il dérobe à la mer en échange de sa vie. Et son œuvre ne s'achève jamais car la mer ne se vide pas et refonde de sa bave les pierres nouvelles (...). La mer n'est jamais vidée, la perfection jamais atteinte, les étoiles toujours mouvantes (...). Il devient de plus en plus artiste, jusqu'à ce que toutes les étoiles deviennent immobiles, et alors l'artiste est consommé, dans la mer, dans Dieu, dans l'infini de Dieu, dans l'amplitude marine.¹⁰

La poésie, ou plutôt l'acte de création poétique est donc chez le jeune Perrault un acte de foi, un moyen de rejoindre Dieu, de témoigner de sa présence. On remarque déjà ici la thématique de la mer et des abysses, associée à la poésie et à Dieu, une figure classique mais néanmoins révélatrice d'une certaine conception : la poésie permet de trouver le sacré dans un monde terrestre et naturel, elle est la voie vers un état supérieur des choses, vers leur essence.

Le Perrault cinéaste des années 1960-1970 s'est évidemment débarrassé de la mission apostolique que confiaient les Jésuites à leurs pupilles, de même qu'il s'est débarrassé de l'herméneutique catholique. Mais on remarque encore dans son œuvre filmique et ses écrits la puissance de la poésie pour « révéler » le monde, un monde naturel qu'il s'agit de scruter et de révéler par le « cinéma vécu » : l'artiste est encore au cœur d'un processus poétique qui l'engage et l'absorbe complètement, et il est assez intéressant de remarquer que la première obsession filmique de Perrault concernera une pêche devenue mythique.

De plus nous percevons deux éléments caractéristiques de l'idéologie de conservation dans le discours de Perrault sur le cinéma hollywoodien, qu'il oppose au « cinéma vécu » : d'une part le prolongement de l'hostilité du clergé québécois envers l'aliénation que représente à ses yeux le cinéma dans les années 1920-1930 ; d'autre part, la manifestation d'une dimension spirituelle qui pousse le cinéaste à aller au-delà des apparences trompeuses, du spectaculaire, pour tenter de capter quelque chose de l'essence

¹⁰ Perrault, « Je suis en présence », *Les Cahiers d'Arlequin*, No 2, non paginé.

de choses et des êtres. Ainsi, pour Perrault, ce n'est pas le médium cinématographique en soi qui est un danger, mais plutôt la médiation que l'on initie par son biais avec la réalité : cette médiation opérée par le cinéma n'oblitére pas forcément la culture locale sous des représentations étrangères, elle peut même, sous certaines conditions, en révéler certains aspects non perçus :

Tout ce que je sais de lui c'est ce que j'ai dans l'image. Imaginez-vous si je ne l'avais pas filmé. J'aurais complètement oublié ce gars-là, complètement oublié. Alors c'est cette extraordinaire mémoire, tout à coup, qui est devenue un instrument. C'est la première fois dans l'histoire de l'humanité – ça je me tue à le répéter pour que les gens comprennent l'importance du phénomène – que pour connaître Ulysse on n'est pas obligé de passer par Homère. (Perraton 1995 : 190-191).

Perrault éclaire ici un aspect central de sa démarche : le cinéma, grâce à une pratique empreinte de rigueur, peut aller au-delà des apparences et aider à révéler ce qui avait échappé aux sens et à la mémoire personnelle de l'événement. Selon nous, cette double dialectique qui oppose expérience vécue et représentation fictionnelle d'une part, cinéma et perception de l'autre, témoigne des racines « spiritualistes » de sa formation, qu'il ne cessera jamais par la suite de remettre en cause et de questionner. Son hostilité au cinéma de fiction classique résulte donc plus de sa formation spirituelle que d'un discours politique, même si cette dimension n'est certes pas absente.

On trouve également des traces plus ou moins évidentes de cette période et des principes fondateurs de l'idéologie de conservation chez d'autres artistes ou intellectuels des années 1960. Jacques Godbout (écrivain, cinéaste et commissaire à la production de l'ONF), écrit ainsi en 1968 :

C'est peut-être que le Québécois est un homme qui a, comme on dit à l'Île aux Coudres, du sang français dans les veines, avec un peu de pepsi au travers. (...) Ce que nous déplorions dans la culture programmée tout à l'heure, c'est qu'elle n'avait aucune dimension spirituelle et ne proposait qu'une image, celle du consommateur avide d'acheter (...). Mais les enfants du Québec ont déjà un but, qui est de créer un pays et d'inventer une société laïque, mais collectiviste, au nom du spirituel, et ce malgré l'attrait d'une culture de consommation. (...) Le processus politique entraînera une révolution culturelle dont la nation québécoise sortira renouvelée, mais surtout dont l'homme sortira enrichi, s'il réussit à donner une dimension spirituelle au paradis matériel. (Godbout, 1975 : 129)

On retrouve ici la dimension « antimatérialiste » qui caractérisait la doctrine de Groulx pour dénoncer le manque de perspective induit par l'industrialisation et l'urbanisation de la société. On retrouve aussi en filigrane ce royaume spirituel auquel aspiraient les idéologues ultramontains, mais sur un terrain surprenant, celui d'une approche plutôt gauchiste de la société de consommation. Comme on peut le voir aussi, la dimension « nationale » du projet de société est omniprésente, alors que cette dimension, supposément, s'oppose à la fois au marxisme et au catholicisme. Le tressage ancien de la thématique nationaliste à la religieuse s'adapte sans trop de difficulté apparente à une nouvelle venue, l'analyse marxiste critiquant le capitalisme.

Comme nous le disions en début de ce chapitre, cette première période a marqué en profondeur Perrault et les jeunes intellectuels québécois de sa génération, ce qui ne veut pas dire pour autant qu'ils n'aient pas pris leurs distances avec l'idéologie de conservation : elle n'est qu'un substrat dans leur appréhension du monde et leur art. Yves Lever a bien résumé cela lorsqu'il évoquait en 1988 :

Ces jeunes intellectuels perplexes de 1960 qui ont troqué le catéchisme et le duplessisme pour une vision libertaire du monde, mais qui ne s'y sentent pas complètement à l'aise et qui n'ont pas encore trouvé le meilleur langage pour transmettre « la bonne parole » à leurs concitoyens (Lever, 1988 : 164-165).

II.4. Deuxième période : Affaiblissement de l'idéologie de conservation.

II.4.1. Le passage de Perrault au *Quartier Latin*.

Le *Quartier Latin* fut le journal officiel des étudiants de l'Université de Montréal pendant presque 40 ans. Ce journal a donc reflété la diversité et l'évolution de l'opinion étudiante sur une période de temps cruciale dans l'histoire politique du pays. Ses archives sont un témoignage précieux des mutations du Québec moderne, et l'on trouve parmi ses directeurs, notamment, Gilles Duceppe ou Pierre Perrault, ou encore Michel Brault, René Lévesque, Bernard Landry, Denys Arcand et Pierre Trudeau parmi ses auteurs, pour ne citer qu'eux.

Le passage de Perrault au *Quartier Latin* nous intéresse car il marque le moment où le cinéaste-poète remet en question l'idéologie de conservation. Pour être plus précis, ce n'est pas forcément la foi que perd Perrault à cette époque, ce serait plutôt sa confiance dans les institutions religieuses et l'idéologie qu'elles professent : il remet en question, avec ses collègues, la mainmise de l'Église sur l'Éducation. C'est donc aussi une époque formatrice de sa conception du Québec.

Lorsqu'il arrive au *Quartier Latin*, Perrault sort donc de son cours classique. Il devient directeur du journal en février 1949 à la faveur d'une sorte de coup d'état qu'il avoue lui-même). Ce coup d'état se fait au détriment d'une équipe éditoriale apparemment jugée trop à gauche et trop francophile :

*Par ailleurs, intéressé aux lettres et à la pensée des jeunes, la plus merveilleusement jeune et vraie, j'ai lu le « Quartier Latin » et sa page des lettres... Et je n'ai rencontré que la vieillesse de prétendus vivants qui tentent (je ne mets pas en doute leur sincérité) de concilier avec leur vingt ans l'existentialisme poudreux de Sartre ou l'élégante fumisterie de Gide.*¹¹

Perrault et son équipe ont donc mandat du recteur pour rétablir une ligne éditoriale conforme à ses attentes : « *Le Quartier Latin est l'organe des étudiants de l'Université de Montréal. Il doit donc exprimer la pensée d'étudiants catholiques et canadiens français* » (Ibid.).

¹¹ Perrault, « Sur l'intellectualisme », *Quartier Latin*, 18 février 1949, p.1.

Mais cette nouvelle ligne éditoriale ne tiendra pas. Il faut croire que le *Quartier Latin* et l'Université de Montréal en général sont des milieux trop subversifs pour laisser indemnes même les plus zélés des zélotes.

Sous la direction de Perrault, le journal publie le 28 novembre 1949 un article de Claude Paulette (un collègue de Perrault au temps des *Cahiers d'Arlequin*) intitulé « Doit-on être anticlérical ». À l'intérieur, Paulette se demande « *pourquoi en veut-on au clergé ?* », avant de répondre : « *on l'accusera de dictature dans tous les domaines* ». La critique principale porte sur l'Éducation : « *Les membres du clergé semblent croire qu'ils sont les seuls dispensateurs autorisés de l'enseignement au Québec. Et ils refusent presque obstinément que quelques laïcs s'infiltrerent timidement dans nos collèges classiques* ».

Le 6 décembre 1949 paraît un article de Gérard Potevin intitulé « Peut-on remplacer le clergé », où l'auteur se demande notamment si l'on doit « *exclure le clergé des disciplines naturelles* » et arrive à la conclusion qu'il faut « *Rappeler à ces prêtres la nature naturelle et pré-sacerdotale de ce travail* », afin, dit-il, « *d'éviter la confusion entre l'autorité divine dont ils sont mandataires et l'autorité personnelle de leur science naturelle* ». Enfin l'auteur suggère que l'on peut « *aussi leur demander de n'exercer ce rôle que lorsque les laïcs n'y peuvent satisfaire* ». Il conclut ainsi : « *Dans notre Canada français (...) le moment est venu de remplacer le clergé dans cette tâche supplémentaire, et de lui permettre de se consacrer plus pleinement à la tâche religieuse qui le déborde* ». ¹²

Perrault lui-même, le 21 février 1950, en pleine loi du cadenas, va critiquer vertement dans son éditorial les institutions et partis politiques du pays, visant particulièrement Duplessis, avec une ironie subtile qui lui est propre. Il va notamment louer le sens civique des responsables respectifs du Parti Communiste et du Parti Socialiste du Canada, qui ont accepté, à la différence des partis traditionnels, de répondre aux questions des étudiants sur leur conception de la politique et de l'État. Perrault s'attaque directement ensuite à la loi du cadenas, en ces termes : « *Ceux qui luttent contre le communisme, comment trouvent-ils plus commode la loi du cadenas qu'une politique pensée ou au-delà de l'intérêt ?* » ¹³. Compte tenu de ce qui précède et du contexte, cette pique anti-duplessiste est osée de la part d'une association étudiante qui dépend d'un

¹² Potevin, « Peut-on remplacer le clergé », *Quartier Latin*, 6 décembre 1949, p.1.

¹³ Perrault, « Nous, la politique et les politiciens... », *Quartier Latin*, 21 février 1950.

recteur religieux et qui peut voir ses locaux et son matériel confisqué du jour au lendemain, et ses membres renvoyés de l'université sans qu'il y ait une quelconque forme de procès. Perrault conclut son édito par une proposition directe : remplacer Maurice Duplessis avant qu'il ne soit sacré roi de la Province de Québec.

La réaction du recteur Olivier Maurault finit par arriver, le 10 mars 1950, sous la forme d'un « avertissement » :

*Le Quartier Latin, qu'il le veuille ou non, engage l'université, parce qu'il est le journal des étudiants. À bon droit, le public ne fait pas de distinction entre le journal et l'institution dont il émane. Dorénavant, tout article destiné au Quartier Latin devra être soumis au recteur avant d'être livré à l'imprimeur. La non observance de cette mesure entraînera les sanctions qui s'imposent, contre les responsables.*¹⁴

Dans le numéro du 21 mars 1950, dans un édito intitulé « *Nous la religion et... Il n'est pas si facile d'être VRAIMENT catholique...* », Perrault va tenir compte de cet avertissement du recteur pour apparemment réaffirmer l'attachement des étudiants et du *Quartier Latin* au recteur et à l'Église. En réalité, il va placer les critiques développées précédemment sous la protection papale, qui a enjoint les chrétiens du monde entier en 1950 à interroger leur foi. Sous couvert d'une soumission aux exigences du recteur, il va en fait aller un peu plus loin dans une dénonciation des institutions religieuses au Québec, en les accusant implicitement d'être à l'origine de la crise de la foi qui y sévit :

*Aurons nous alors le triste courage de nous déclarer satisfaits ? De ne pas chercher mieux ? De nous contenter d'une courte messe du dimanche ? De ne pas cesser cette trahison de communier au Christ sans y croire profondément ? (...) L'université, ce foyer de pensée, nous paraît parfois aussi inerte qu'une blague à tabac. Ailleurs les gens se battent avec violence pour ou contre quelque chose. Ici, dans notre tranquillité, ne nous confions-nous pas trop à la tradition, en attendant la fin des temps ? (...) Cette situation qui nous pèse, et l'année sainte, nous ont incités à interroger en nous la force de la religion. Nous avons pris le programme du pape, mot pour mot, afin d'en faire notre programme.*¹⁵

À la rentrée 1950, Perrault a quitté le *Quartier Latin* et l'édito d'Hubert Aquin le 24 octobre est un modèle de louvoiement, enjoignant les nouveaux collaborateurs et les étudiants dans leur ensemble à donner le meilleur d'eux-mêmes, et s'engageant à publier « *ceux qui osent s'exprimer* ». La censure est levée le 31 octobre suivant, mais deux

¹⁴ Maurault, « Avertissement », *Quartier Latin*, 10 mars 1950.

¹⁵ Perrault, « Nous, la religion et... », *Quartier Latin*, 21 mars 1950.

« modérateurs, dont il n'est pas certain qu'ils soient étudiants puisqu'ils sont présentés comme des « amis des carabins », relisent et supervisent les textes (*Quartier Latin*, 31 octobre 1950).

Perrault co-écrit un article le 19 décembre 1950 avec Yolande Simard, dans lequel il fait un compte-rendu d'un colloque international sous l'égide de l'UNESCO auquel ils assistent tous deux en Europe, dont le thème est la paix universelle. Un Perrault assez désabusé par les grands discours et les idéologies flamboyantes en vient à regarder d'un œil ironique l'ensemble des participants venu chacun avec sa petite idéologie sous le bras, du communiste au catholique :

*Nous arrivions dans l'idée bien arrêtée de défendre notre religion, notre politique, notre langue, notre maire et notre curé : on nous avait même prévenus. Nous voulions vendre notre paix (...). Chacun avait une petite allure de commis-voyageur (...). De même, chacun avait autour du cou sa petite religion à lui, sa petite philosophie à lui, et comme personne ne trouvait choses plus sérieuses à fabriquer, il y eut un grand tournoi pour décider s'il valait mieux être protestant, catholique romain, ou même communiste. Car les communistes, qu'on attaque avec furie, possèdent entre tous la foi et la ferveur et nous ont fait rougir trop souvent pour qu'on les oublie. (...) Chacun ne réussit qu'à s'en retourner chez lui avec, dans sa besace, en plus de ses idées anciennes, cette nouvelle idée qu'il se trouve inconciliable, différent et incompatible avec ses pauvres voisins qui végètent encore dans les limbes de croyances superstitieuses et primitives.*¹⁶

Le passage de Perrault au *Quartier Latin* répond donc à une question essentielle que Michel Marie avait posée lors du colloque « Actualités de Pierre Perrault », organisé par Yves Lacroix à l'Université du Québec à Montréal en mai 2004 : « Quand Perrault est-il devenu anticlérical ». Le passage de Perrault au *Quartier Latin* marque définitivement non pas l'épuisement de sa foi, qu'il garda certainement sous une certaine forme jusqu'à sa mort, mais de son respect de la religion catholique et de ses institutions.

II.4.2. Origines de l'affaiblissement de l'idéologie de conservation.

D'où vient cette défiance de Perrault contre l'idéologie de conservation et sa variante nationaliste, dont on a pourtant dit qu'elle régna sur le Québec jusqu'aux années 1950 ? Comment se fait-il que les événements qui surviennent au *Quartier Latin* semblent fédérer

¹⁶ Perrault, « Deux Seminars en Europe », *Quartier Latin*, 19 décembre 1950.

des étudiants déjà bien organisés et articulés dans leur discours ? En fait, quand Perrault entre au *Quartier Latin*, on peut dire qu'il arrive à la faveur d'un mouvement plus global, qui se déploie depuis quelque temps déjà dans les milieux universitaires, les cercles artistiques et même dans certains séminaires religieux : l'idéologie et le nationalisme religieux entament en quelque sorte au milieu du vingtième siècle leur chant du cygne, ce qui ne veut pas dire qu'ils sont inoffensifs.

Face à une société québécoise frappée de plein fouet par la modernisation depuis le début du vingtième siècle, on trouvait en 1948 un catholicisme au nationalisme exacerbé, théorisé entre autres par Lionel Groulx, qui tente de permettre à l'Église de garder la main haute sur la société civile dont elle dépend étroitement. Ce catholicisme conservateur est dominant et majoritaire, car il est relayé et instrumentalisé par le pouvoir politique de Maurice Duplessis : du coup, il confine à l'idéologie, comme l'explique Michèle Garneau :

Un certain nombre de faits permettent d'avancer que la religion catholique, dans le contexte canadien-français, fut vécue davantage sur un mode idéologique que religieux. Le premier fait – et le plus important – vient de ce que l'Église faisait partie intégrante du pouvoir (Garneau, 1997 : 19).

On peut voir l'option conservatrice, qui domine au Québec depuis les années 1910, comme la fuite en avant vers le nationalisme d'un catholicisme désorienté par la modernité : cette fuite en avant est au fond une tentative délibérée et désespérée de réaffirmer le rôle cardinal de l'Église dans une société en mutation rapide, où les structures traditionnelles disparaissent à un rythme alarmant.

Le nationalisme religieux de Groulx, en fusionnant langue, nation et religion, assure dans l'avenir que la place de l'Église sera toujours inscrite au cœur de l'identité et de la société canadienne française : au catholicisme ultramontain du dix-neuvième siècle répond en quelque sorte le nationalisme religieux de la première moitié du vingtième siècle, qui est une sorte de réflexe de défense face à la modernisation de la société :

Cette logique aboutit à un nationalisme de conservation et le fondement principal de la doctrine de notre éveilléur de consciences, c'est le catholicisme qu'il faut préserver à tout prix. Groulx a cherché dans ses fresques historiques à démontrer le rôle bénéfique de la religion et des évêques pour le Canada français. Ceci l'amène à rejeter la séparation de l'Église et de l'État de même que le libéralisme et la démocratie, car tout pouvoir vient de Dieu. (Monière, 1977 : 242).

De fait, face à cette fuite en avant du conservatisme, une partie de la société et du clergé a commencé à s'inquiéter des dérives nationalistes et autoritaristes constatées tant chez les clercs que chez les responsables politiques.

On trouvait donc en face du catholicisme conservateur, dès la fin des années 1930, un catholicisme réformiste minoritaire mais très actif, emmené par Georges-Henri Lévesque, le directeur de la Faculté des sciences sociales de l'Université Laval, et galvanisé par les encycliques papales « Rerum Novarum » de 1891 et « Vigilanti Cura » de 1936 ; ce catholicisme refuse farouchement la collusion avec le nationalisme qu'il juge opposé à la mission mondialiste et globale de l'apostolat catholique.

Entre 1927 et 1946, plusieurs événements vont venir en quelque sorte saper l'autorité de l'idéologie de conservation et du nationalisme religieux, tout en galvanisant leurs adversaires. Quels furent ces événements ?

Le premier d'entre eux n'est pas vraiment un événement, mais une circonstance qui va entraîner logiquement ces événements : c'est le problème que pose le nationalisme religieux lui-même. Il faut se souvenir que l'Église catholique n'a jamais tenu le nationalisme en odeur de sainteté, surtout sous Pie XI (1922-1939), et le Vatican se méfie des idéologies qui récupèrent le catholicisme ou l'utilisent à dessein pour atteindre des objectifs particuliers qui risquent de dresser à terme des catholiques les uns contre des autres.

Or, c'est toute la pensée de Lionel Groulx qui va à l'encontre de ces principes, et de nombreux Canadiens français catholiques le savent bien :

Pour Groulx, la nation et le catholicisme sont indissociablement liés et sa doctrine vise à le démontrer. Or il ne va pas de soi d'articuler ces deux paradigmes. L'Église catholique se voulant l'institution mère d'une communauté de croyants transnationale, elle se méfie des régimes qui cherchent à renforcer les particularités étatiques et risquent de provoquer des scissions à l'intérieur d'un bastion qu'elle voudrait uni (Vanderpelen-Diagre, 2004 : 4).

Le second, c'est la condamnation de l'Action française de Paris et de Charles Maurras par le pape en 1926. En effet, si la doctrine nationaliste de Lionel Groulx était largement véhiculée par des ouvrages historiques et des romans à thèse (notamment *La naissance d'une race*, 1919 ; *Notre maître le passé*, 1936, *L'appel de la race*, 1922), elle fut aussi diffusée, plus activement encore, par le journal *L'Action Française* de Montréal (publié de

1917 à 1927) dont Lionel Groulx fut le directeur de 1919 à 1926 et qui rassemblait une équipe de clercs et de laïcs particulièrement actifs.

Le nom même du journal est une référence à son homologue parisien, et il existe de nombreux liens amicaux entre les deux publications tout au long des années 1920 (des reprises d'articles de Paris à Montréal, des voyages d'échanges etc.). Les deux revues avaient en commun, d'un bord à l'autre de l'Atlantique, une certaine haine du bolchevisme, du syndicalisme et du socialisme :

Les syndicats internationaux, selon [l'Action française] ne font qu'accentuer l'infériorité économique des Canadiens français et la présence économique étrangère. Les Canadiens français qui deviennent membres de ces syndicats s'exilent spirituellement, sinon physiquement, de la partie, parce que les syndicats internationaux sont une menace à la foi catholique et à la langue française. Ils sont les agents de matérialisme, de socialisme et de neutralité religieuse et ne peuvent que mener à la révolte, à l'anarchie et au bolchevisme (Mann, 2005 : 95).

Les deux revues fonctionnaient également sur la mystique ancienne de la peur et de la haine de l'étranger corrompateur, qui vient exploiter et affaiblir la culture, l'esprit et le corps de la Nation, forcément ethnique. On peut encore ajouter que l'Action française de Montréal et celle de Paris partagent un certain antisémitisme. L'un des principaux ennemis, outre le bolchevisme, le socialisme, la modernité et le cinéma est donc le Juif, auquel l'Action française de Montréal consacre plusieurs dossiers directement ou indirectement, l'associant particulièrement au cinéma et à l'argent (se référer pour s'en convaincre au dossier d'avril 1924 consacré au cinéma et au théâtre intitulé « L'ennemi est dans la place »). Mann livre par ailleurs cette synthèse :

Qu'il occupe un emploi qui devrait revenir de droit à un Canadien français ou qu'il concocte dans les coulisses les scènes sordides du cinéma et de la presse, le Juif, pour l'Action française, est un indésirable (Mann, 2005 : 116).

Le lien qui unit l'Action française de Montréal à celle de Paris est donc, on s'en rend compte, réel et fort troublant. Évidemment, la doctrine parisienne n'a pas été simplement « transplantée » au Canada, il ne s'agit pas d'une forme de plagiat, mais d'une reformulation qui caractérise le phénomène ayant lieu à Montréal : Groulx et ses collaborateurs ont repensé en profondeur le maurrassisme pour fonder à sa place le « grouxisme ». Au-delà des similitudes, il faut tout de même signaler que les deux publications ont cependant eu des circonstances et destins historiques très différents.

Or, plus encore que du nationalisme, le Vatican se méfie du maurrassisme et de l'Action Française de Paris. La doctrine qui y est prodiguée n'instaure-t-elle pas, au fond, la primauté du politique sur le spirituel ? De plus, la pensée des maîtres français contient en germe et en principe trop de divisions et de rapports hostiles entre les peuples et les hommes : le 20 décembre 1926, Pie XI rappelle « *qu'il n'est pas permis aux catholiques d'adhérer à l'école de ceux qui placent les intérêts de parti au-dessus de la religion et font servir celle-ci à celui-là* » (cité par Lamonde, 2004, 179). Le 29 décembre de la même année, le pape met à l'Index les œuvres de l'Action française de Paris, et le 8 mars 1927, ce sont tous les collaborateurs de la revue française qui sont excommuniés.

Lionel Groulx et l'Action Française de Montréal ont tenté ensuite de minimiser l'impact de ces excommunications ; mais pour une doctrine qui se veut fidèle à la papauté, l'effet fut assez dévastateur. La condamnation papale provoque un grave malaise au sein des milieux catholiques nationalistes canadiens, qui « hésitent » et sont « désemparés » (Lamonde, 2004 : 180). Elle ne visait pas, pourtant, le groupe de Montréal, mais aura sur lui une incidence funeste : *L'Action Française* de Montréal disparaît en 1928 pour céder la place à *l'Action Canadienne française*. Officiellement, des raisons de trésorerie seront invoquées, et la direction réfutera avec insistance ses accointances avec celle de Paris.

Un troisième coup est porté à la doctrine nationaliste-religieuse à la fin des années 1920 : alors que Groulx avait œuvré à rendre inséparables langue française et foi catholique en Amérique du nord, le pape donne raison au clergé irlandais du Canada, qui participe dans les provinces de l'ouest à une vaste campagne d'anglicisation des catholiques francophones. Comme le souligne Lamonde, l'absence de soutien du pape à la cause du clergé canadien français, la préférence qu'il accorde au clergé irlandais dans sa mission apostolique, montre que : « *l'Église serait irlandaise. La « crise » spirituelle était déjà là : le Canada français avait perdu sa vocation religieuse et spirituelle « manifeste » en Amérique et il découvrait qu'il ne pouvait vivre ni avec ni sans la civilisation américaine* » (Lamonde, 2004 : 267).

Avec ce dernier coup, ce qui se trouve défait inexorablement, c'est le deuxième fondement de l'ultramontanisme canadien français : le lien entre foi et langue. Le clergé avait développé depuis le milieu du dix-neuvième siècle une mystique canadienne

française dans laquelle la foi était inséparable du salut de la nation et de sa langue. Or, en l'espace d'une décennie à peine, l'autorité suprême des catholiques avait contesté les deux fondements de cette mystique, et avait donc donné à la société canadienne française les outils nécessaires à son émancipation de la tutelle religieuse.

Dans ces conditions, il ne sera pas très étonnant de constater que des voix discordantes commencent, aux débuts des années 1930, à se faire entendre dans la société et le clergé canadien français. À la fin des années 1940, ces voix auront suffisamment pris de force et convaincu de fidèles pour qu'un vaste mouvement de contestation se soit répandu jusqu'aux universités et aux associations étudiantes. La Grande Noirceur serait-elle alors le chant du cygne d'un nationalisme religieux vidé de sa substance, qui sert de paravent à un pouvoir politique souvent qualifié de despotique ?

II.4.3. Organisation de la contestation du nationalisme religieux.

Comme nous le disions au début de ce chapitre, un courant contestataire avait vu le jour dans les années 1930 dans la société canadienne française et dans une fraction du clergé. Il va de fait se trouver renforcé par les déboires du nationalisme religieux, et il va parallèlement mener un travail de sape de longue haleine.

Le cœur de la contestation de l'idéologie de conservation se trouve à l'Université Laval, à la Faculté des sciences sociales dirigée par le Père Georges-Henri Lévesque, prêtre dominicain formé à Ottawa puis à Lille en philosophie sociale. Après avoir fréquenté pendant des années l'Action Catholique pour la jeunesse en France et en Belgique, et après un doctorat en 1933, il revint au Québec et donna ses premiers cours à l'Université de Montréal puis à l'Université Laval, où il fonda la Faculté en 1938. La dissidence qu'initia le Père Lévesque prit racine dans un domaine jalousement protégé du clergé conservateur : celui de la doctrine sociale de l'Église et des études sociologiques ; mais son influence a dépassé ce domaine pour gagner celui de l'éducation pour adultes. À la différence de Lionel Groulx, le Père Lévesque est par ailleurs un fédéraliste convaincu.

L'action du Père Lévesque consistait particulièrement à fonder une approche scientifique et objective des questions et problèmes sociaux, et de former des spécialistes

et des experts *civils* compétents dans ces domaines. La doctrine professée par le Père Lévesque à ses nombreux disciples (dont Jean Lesage, René Lévesque et Pierre-Éliott Trudeau) consiste donc à comprendre en profondeur et sans préjugés (en l'occurrence, sans les préjugés religieux et nationalistes) les dysfonctionnements de la société canadienne-française et de tenter d'y remédier. On se souvient, par exemple, que l'Action française avait publié, en 1924, tout un dossier sur les périls qui menacent la société canadienne française (« L'ennemi est dans la place »), et qu'une grande partie de la prose de Lionel Groulx consistait à proposer des voies de développement social et économique pour le Québec. Or, la conception du monde de Groulx n'était en rien fondée sur des données « objectives », mais sur une doctrine religieuse préalable à partir de laquelle il analysait les phénomènes sur un plan moral : l'idéologie de conservation apparaît donc comme anachronique aux yeux de nombreux Québécois qui sont désorientés et ne trouvent plus dans l'Église le guide qu'elle fut autrefois, comme le rappelle Marion Froger :

La réalité sociologique du Québec n'est pas à l'image du modèle communautaire de l'Église. Les Québécois subissent les contrecoups de l'urbanisation accélérée qui draine vers les villes des familles entières de déracinés ; l'exode vers les centres industriels ontariens et américains achève de dépeupler les campagnes ; le tournant techno-industriel de l'économie raréfie les besoins de main-d'œuvre non qualifiée. (...) Ces changements démographiques et économiques se font sous le couvercle moral et social complètement inadapté au monde moderne que l'Église maintient sur la société québécoise durant toute cette période (Froger, 2006 : 28).

L'approche prônée par la Faculté des sciences sociales de l'Université Laval et par le Père Lévesque était donc exactement inverse : l'action catholique, pour avoir une influence et être efficace, devait s'appuyer sur une connaissance réelle et efficiente du monde et des raisons de ses mutations, et la doctrine et la morale catholiques devaient donc s'adapter aux nécessités, et non l'inverse. Comme le souligne Marcel Fournier : « *Ce n'est qu'au moment du développement des sciences sociales « positives » et donc de la création de l'école des sciences sociales de l'Université Laval, qu'il y a disqualification des « écrivains sociaux » d'inspiration catholique ou nationaliste* » (Fournier, 1986 : 117), au nombre desquels on trouve Groulx.

En cherchant les causes « réelles et objectives » des phénomènes sociaux, en essayant de se départir des préjugés religieux et nationalistes, le Père Lévesque et ses

disciples s'engagent de fait sur le terrain politique et idéologique, puisqu'ils opèrent une « *démystification de l'idéologie de conservation alors dominante, et une disqualification de ceux qui l'élaboraient ou la diffusaient* » (Fournier, 1986 : 118). C'est finalement à la hiérarchie sociale en place que s'attaque la doctrine du fondateur de la Faculté des sciences sociales de l'Université Laval, puisque cette hiérarchie se composait quasiment exclusivement de clercs avant tout théologiens, et de laïcs appartenant aux professions libérales, formés aux lettres classiques. Grâce au Père Lévesque vont peu à peu apparaître sur l'échiquier politique des experts des sciences sociales et des ingénieurs. C'est la façon même de concevoir et de faire de la politique qui va en être changée, ce que comprit rapidement Maurice Duplessis, qui tenta à plusieurs reprises d'étouffer la Faculté des sciences sociales. Mais d'autres, bien avant lui, avaient perçu le danger :

Il n'est donc pas étonnant que les premiers qui manifestent leur inquiétude, exigent certaines garanties d'orthodoxie et souvent s'opposent, soient des membres du clergé : l'existence même de la Faculté des sciences sociales comme institution met en question leur aptitude à remplir diverses fonctions qu'ils se sont, au cours de luttes antérieures, appropriées (Fournier, 1986 : 136-137).

La Faculté des Sciences sociales ne sera achevée qu'au courant des années 1940, et son influence ne se fera vraiment sentir qu'à partir de cette période. Ses professeurs et ses étudiants, par leurs études et leurs publications scientifiques, par leur engagement social, vont donc s'attaquer directement à la représentation traditionnelle du peuple canadien français catholique. Leur approche sera d'autant plus perçue comme politique qu'il existait alors au Québec une collusion réelle entre pouvoir politique et institutions religieuses. En outre le premier ministre Duplessis, en essayant de censurer le Père Lévesque à plusieurs reprises, désignera ce dernier comme champion de la contestation de l'ordre établi. Cette contestation sera enfin très efficace à cause de la grave crise de légitimité qui frappe l'idéologie de conservation depuis les années 1930, même si les autorités religieuses et politiques affichent une puissance d'autant plus ostentatoire que ses fondements se trouvent affaiblis.

Il faut comprendre ici que, si l'idéologie de conservation est affaiblie et remise en question, ses principaux postulats continuent d'être enseignés et diffusés largement dans la société et les écoles. La ruralité, le lien ontologique entre langue et foi, en deviennent

d'autant plus problématiques qu'on en connaît les limites sans pouvoir cependant les évacuer : il nous semble qu'à la fin des années 1940, on trouve donc dans la société québécoise des représentations du peuple qui s'excluent et cohabitent à la fois, on est en quelque sorte au bord du gouffre de la Révolution Tranquille, où le Québécois est confronté justement à l'absence et au naufrage des représentations unitaires de son peuple.

Les représentations issues de l'idéologie de conservation continuent donc d'être largement diffusées. Mais elles apparaissent de plus en plus artificielles, notamment à cause de la cécité de cette idéologie sur les conséquences (sociales, religieuses, économiques, culturelles) inévitables de la modernisation du Québec. Or l'essentialisme religieux qui caractérise l'idéologie de conservation, enseigné dans toutes les écoles et séminaires sous la houlette des clercs, redouble d'un dilemme cette artificialité enfin visible de la représentation : elle enjoint les croyants à chercher le « vrai » au-delà justement des représentations et des apparences. Un véritable casse-tête métaphysique se met donc en place pour les croyants, puisqu'il va s'agir pour eux de sonder les assises de leur culture et de trouver ce qui demeure authentique par-delà les anciennes et les nouvelles représentations, et ce sans le recours à la religion puisqu'elle a failli.

II.4.4. L'insubordination de Perrault et de son équipe s'inscrit dans un contexte plus vaste.

Le passage de Perrault dans le journal des étudiants de l'Université de Montréal est caractéristique d'un contexte général. Il démontre qu'une certaine subversion sévit dans les milieux étudiants et intellectuels du Québec de la fin des années 1940, à la même époque où paraît le manifeste du « Refus Global ». Ce qui se dit au *Quartier Latin* et dans le « Refus Global » témoigne d'un mouvement de fond, amorcé depuis une décennie au moins : la contestation structurée, circonstanciée et efficace de la mainmise du nationalisme religieux sur la société québécoise.

Ce qui nous intéresse, c'est que cette contestation s'appuie avant tout sur une remise en question des *représentations* propagées par les conservateurs catholiques (au premier rang desquels on trouve Lionel Groulx), tout en émanant d'une frange contestataire du clergé lui-même et de laïcs ; elle est donc interne, en quelque sorte, puisqu'elle s'organise autour de la personne du Père Lévesque, fondateur de la Faculté des Sciences sociales du

l'Université Laval. En remettant en cause la représentation conservatrice du Québec, ce que provoque la Faculté des sciences sociales de l'Université Laval, c'est une prise de conscience, de la part des jeunes gens de l'âge de Perrault, qu'une représentation est à la fois artificielle et qu'elle interagit avec le réel, qu'elle lui est coalescente, dans une relation des plus ambiguës et paradoxales. Cette prise de conscience, au-delà de la contestation elle-même, est primordiale, puisqu'elle va marquer la démarche artistique de Perrault en profondeur, lui faisant se demander en 1966 :

Et si le bonheur, au contraire, c'était de se défendre des images? De n'imiter personne pour être quelqu'un. De résister à tous les impérialismes, même les plus innocents, même celui des Peanuts? De recommencer le monde chaque matin, à chaque mot ? De transgresser toutes les marchandises érigées en usage? En mon nom! En notre simple faveur! Pour le plaisir d'être au monde... Autre chose qu'une image? Et si toute réflexion sur l'homme devait débiter par une mise en question de l'écriture, ce monarque un peu trop absolu de l'intelligence, par une remise en liberté de la parole analphabète comme source de tout langage ? (Perrault, 1985 : 13).

Le passage de Perrault au Quartier Latin, de même que l'ambiance éruptive de la fin des années 1940 est donc un moment important de sa formation, celui où il remet en question l'idéologie de conservation et ses représentations officielles, où il devient « anticlérical ».

Peut-on cependant en trouver des traces directes dans le cinéma ? Il serait hasardeux de répondre par l'affirmative sans prendre quelques précautions. La première, c'est que nos conclusions reposent aussi sur des suppositions, et non pas seulement sur des faits avérés : nous avons mis en relation l'attitude de Perrault avec un contexte global, cela ne veut pas forcément dire que lui-même adhérait à la doctrine sociale du Père Lévesque. La seconde, c'est que les influences que nous percevons sont subtiles et portent d'avantage sur des obsessions souterraines du cinéaste que sur des choix esthétiques évidents.

La première de ces influences tient justement à ce contexte où les représentations s'opposent les unes aux autres et apparaissent dans leur artificialité aux yeux de jeunes croyants « désenchantés », qui cherchent cependant au-delà des apparences une vérité qu'ils savent maintenant subjective et façonnée mais qui n'en est pas moins nécessaire, vitale. On retrouve cette recherche du « vrai », ou de l' « immédiat » chez presque tous les cinéastes québécois de l'équipe française de l'Office National du Film qui s'intéressent au

cinéma direct : ils recherchent le réel, le « vrai » peuple, et ont la volonté de témoigner de l'intérieur pour s'approcher de la vérité des êtres.

Ceci montre l'ampleur du chemin que cette génération a parcouru : on constate cette conscience aiguë d'avoir été prisonniers de représentations idéologiques irréalistes qu'il s'agit dès lors de dépasser ; mais il demeure qu'ils cherchent ce qui peut se substituer à toutes ces fictions idéologiques qui ont pollué leur jeunesse.

La deuxième de ces influences tient à l'un des éléments-clés de son cinéma lui-même, mais rien n'indique que ce soit son passage au Quartier Latin en particulier qui l'ait influencé : il s'agit de la place centrale que tiennent la discussion, la polémique au sein des films. Cette dimension éminemment orale de son cinéma, qui permet au cinéaste, tout en étant discret, de capter des « états d'âme » et d'accéder à un autre état de la parole comme il le dit lui-même, est primordiale, au point parfois de former un film à elle toute seule, comme dans *La Bête lumineuse*. Cette véritable passion que voue Perrault à la polémique, au débat ne remonterait-elle pas à l'ambiance des années 1940 où circule sous le manteau une contestation d'autant plus vivace qu'on cherche à l'étouffer ? Ne remonterait-elle pas aux débats entre étudiants, aux empoignades du Quartier Latin ? Perrault va d'ailleurs retourner sur les campus à de nombreuses reprises, pour un film (*L'Acadie, l'Acadie !?!*), et pour des projections-débats autour de ses films, formule qu'il affectionnait particulièrement. Perrault s'est selon nous révélé polémiste lors de son passage comme directeur du journal des étudiants de l'Université de Montréal : c'est là, en premier, qu'il a découvert cet aspect supérieur de la parole : la dispute, le débat, qui sont des éléments clés de sa conception du cinéma.

Cette dimension polémique et discursive de son cinéma cache une troisième influence possible de cette période de transition que furent les années 1940 : par cette forme discursive et dialogique, le cinéma de Perrault évite soigneusement d'apparaître comme un discours monolithique, tout en étant bien sûr un discours polémique. Échaudée par les représentations idéologiques des années 1940 qui assénaient une vérité transcendante aux Canadiens français catholiques, la génération des cinéastes du direct, dont Perrault, refuse en bloc le documentaire institutionnel dont le commentaire et le montage cherchaient à verrouiller le sens perçu par le spectateur. L'absence de discours

véridique surplombant le film, l'omniprésence de la discussion dans les films sont autant d'indices selon nous d'une volonté délibérée d'inscrire leur démarche cinématographique dans le prolongement des débats et des questionnements qui ont marqué leur formation, qui eut comme cadre une mise en crise des modèles véridiques et des représentations idéologiques.

La dernière influence n'en est pas une, elle est une conséquence : sans cette crise des représentations vécue par Perrault dans sa jeunesse, sans cette remise en cause de « l'idéologie de conservation », Perrault aurait été incapable d'être disponible à sa troisième période de formation, qui est aussi la plus importante : celle justement où il s'ouvre à d'autres formes de culture, avant tout orales et mythiques, à d'autres formes de discours, ouverts et fabulatoires, où il commence à chercher un peuple ailleurs que dans les discours idéologiques et les représentations.

II.5. Troisième période : la découverte du pays mythique.

La troisième période de formation de Perrault est à la fois la plus marquante et la plus mystérieuse : il s'agit de la période où il découvre le Québec à travers la parole, les mythes et les épopées. Comme cela est déjà bien connu, Perrault a fini ses études de droit à l'Université de Montréal, puis il a fait un séjour d'étude à Paris, avant de compléter une école d'avocat à Ottawa. Il exerce jusqu'en 1955, puis abandonne brusquement sa carrière pour se consacrer à l'écriture, au voyage et à la radio.

Selon ses propres témoignages, et selon aussi les émissions et documentaires auxquels il a participé à la même époque, on peut déduire que cette troisième période est la plus singulière et la plus décisive pour Perrault : c'est celle où il fait l'expérience d'un pays rural et réel qu'il ne connaissait pas, hormis par les clichés véhiculés par la religion ; c'est celle aussi où il s'initie à la culture orale et au joual. C'est celle enfin où il prend conscience de la dimension mythique de l'histoire du Québec. Ces trois dimensions sont primordiales dans les films qu'il réalisera par la suite, à commencer par *Pour la suite du monde* et la trilogie de l'Île aux Coudres.

Pour mesurer l'importance et la profondeur des changements survenus dans la démarche artistique du cinéaste-poète durant cette période, il faut considérer le Perrault de l'époque du *Quartier Latin* et des *Cahiers d'Arlequin*, en 1950. Il est avant tout un citoyen, qui accompagne quelquefois son père à la chasse, mais qui connaît peu de choses de sa géographie en dehors de Montréal. C'est un lettré et un polémiste, et c'est avant tout un homme de l'écrit, en vertu de sa formation classique. C'est un chrétien fervent qui a adhéré longtemps à une conception idyllique d'un terroir qu'il ne connaît pas.

II.5.1. Quelles hypothèses pour expliquer la mutation de Perrault ?

La première hypothèse, la plus répandue et la plus admise, qu'il a lui-même défendue, est sa rencontre avec Yolande Simard, son épouse, en 1950. Il existe des rencontres marquantes dans la vie de chacun, et les biographes ont l'habitude de chercher les grands modèles, les « maîtres » qui expliqueront le parcours ultérieur du disciple dont ils décrivent et interprètent la vie. Il est rare, bien rare, que l'épouse du génie réponde à

ces hauts critères, et hormis Pierre Perrault lui-même, la plupart des spécialistes ont toujours fait peu de cas de Yolande. Ce qui est une erreur. Pourquoi un homme avec un parcours aussi atypique, une telle écoute, aurait-il eu besoin d'un maître immortel ? Sans vouloir grandir ici le rôle qu'a pu jouer la souriante et prévenante Yolande, nous pensons effectivement qu'elle eut une importance décisive dans le parcours du poète et du cinéaste. Elle fut son premier intercesseur avec un monde qu'il ne connaissait pas, et elle fut la première capable de lui communiquer une telle passion du fleuve et de ses gens. Perrault lui-même fut un intercesseur infatigable, un passeur, ainsi qu'un grand passionné des hommes de son bout de pays. C'est parce qu'il est lui même passionné que Perrault débarque un soir d'hiver en 1955, en hiver, à l'Île aux Coudres, dans une neige épaisse et le magnéto en bandoulière. Perrault ne rend pas simplement hommage à son épouse quand il lui attribue le mérite de lui avoir fait découvrir le fleuve.

La deuxième hypothèse, qui n'enlève rien à la première mais est beaucoup moins répandue, affirme qu'il a voulu vérifier, de ses yeux et de ses pas, comme Saint Thomas, la réalité des clichés véhiculés par l'idéologie de conservation. Conscient à la fois des mensonges de l'Église et de la décomposition de la société dans laquelle il vit, il va chercher à voir au-delà des discours et des représentations idéologiques ce qu'il en est de cet « Habitant » dont l'image hante le Québec depuis plus de cent ans et qui justifie ce carcan de traditions et de contraintes sociales et morales. En 1955, ne serait-ce pas un Perrault désabusé et sceptique qui part à la recherche d'un pays qu'il sait oublié, tu, masqué sous une couche épaisse de discours et de représentations surannées ?

La troisième hypothèse, qui elle non plus n'exclut pas les deux autres, est celle de « l'élément déclencheur » : Perrault fait de la radio depuis un an (des émissions de montage sur les chants folkloriques du monde entier) lorsqu'il se lie d'amitié avec un chanteur troubadour français, Jacques Douai. De fil en aiguille, Douai suggère à Perrault, à moins que ce ne soit l'inverse, de faire une série d'émissions dans Charlevoix. Perrault qui semble-t-il n'attendait que cela, achète une roulotte, et avec femme et enfants, les deux familles partent sur les routes de la région natale de Yolande. Une fois Douai retourné en France, Perrault trouve qu'il a trop de sons d'ambiance et de chansons, mais pas l'esprit, les récits qui vont avec. Il repart seul, en avion, de nuit, et le résultat fut la série

radiophonique « *Au pays de Neufve France* », qui connut un tel succès qu'elle fut adaptée un an plus tard en une série de films, avec Perrault comme conseiller et scénariste (Perrault, cité par Michaud, Cahiers du GERSE, 1995 : 118-119). Ce serait donc Douai qui l'aurait incité à pencher son micro du côté de son propre pays, de son propre folklore.

Cette mutation que subit Perrault entre 1955 et 1960 tiendrait donc selon nous de la conjonction de trois « éléments déclencheurs » qui vont le pousser à changer une trajectoire pourtant déjà toute tracée. Ce qui nous semble le plus remarquable ici, c'est cette volonté d'aller sur le terrain et de se confronter personnellement à un pays qu'il ne connaît pas mais qu'il cherche au-delà des représentations préétablies, comme s'il cherchait à s'affranchir d'un voile qu'il aurait eu devant les yeux et les oreilles. Que trouve-t-il lors de ses périples qui marque ensuite sa pratique cinématographique ?

II.5.2. Éléments caractéristiques de la période.

Lors de ses voyages dans Charlevoix et le Bas du Fleuve, il nous semble que ce que Perrault trouve, c'est une culture populaire qu'il ne soupçonnait pas, ou qu'il connaissait mal, et qui se laisse difficilement réduire aux représentations traditionnelles et aux clichés. Cette culture populaire fournit trois dimensions essentielles à sa démarche poétique : l'épopée, le mythe, le paganisme.

L'épopée, il la trouve dans la confrontation de l'homme avec la nature, comme le cinéaste Robert Flaherty ; mais à la différence de ce dernier, cette confrontation n'est ni héroïque, ni métaphysique : elle est prosaïque, simple, se dit avec les mots et les gestes des gens. Il n'y a pas de dimension divine dans cette épopée là : il s'agit de la chasse dans tout ce qu'elle a de traditionnel, dans sa gestuelle chronométrée et patiente (*L'anse aux Basques*, 1960), il s'agit de la lutte magnifique mais sans prétention des hommes contre une mer en pleine débâcle (*La traverse d'hiver à l'Île aux Coudres*).

Ce qui est notable, c'est que Perrault reviendra fréquemment à ces gens qu'il a enregistrés lors de ses premières pérégrinations de poète-aventurier en 1957 : les chasseurs Montagnais de *Attiuk* revinrent dans le *Mouchouânipi*, les habitants de l'Île aux Coudres revinrent dans presque tous ses films. Perrault a puisé dans ces toutes premières expériences l'inspiration de toute son œuvre, puisqu'il revisitera sans cesse ces moments

obsédants jusque dans ses derniers livres (*Nous autres icitte à l'Île*, 1999). Il va essayer de « remédier », c'est à dire de transférer d'un media à un autre, ces épopées enregistrées puis filmées par l'écriture et la poésie, de les traduire en mots, de les faire partager : elles sont des expériences vécues mais ce qui leur donne leur véritable dimension, leur place dans la culture, c'est le récit qui en est fait, qu'en font eux-mêmes ceux qui les ont vécues : l'épopée n'est pas seulement racontée, elle est aussi re-vécue au présent et montrée, puis elle revient et se transforme au fil des ans et des recueils, des films : une épopée au présent qui évoque en même temps les chasses du passé, et qui n'est ni proprement littéraire, ni complètement documentaire, qui est toujours dans une dynamique de reformulation.

Le mythe, Pierre Perrault en trouve plusieurs formes, particulièrement chez les Montagnais encore (le mythe des migrations saisonnières anciennes qu'il s'agit de perpétrer), et chez les habitants de l'Île aux Coudres (le mythe encore bien vivace de la pêche à marsouin). Comme pour les épopées, ces mythes resurgiront de film en film, de recueil en essai.

Pour Eliade, le mythe propose avant tout une explication :

Le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des « commencements ». Autrement dit, le mythe raconte comment, grâce aux exploits des Êtres Surnaturels, une réalité est venue à l'existence, que ce soit la réalité totale, le Cosmos, ou seulement un fragment : une île, une espèce végétale, un comportement humain, une institution. C'est donc toujours le récit d'une « création » : on raconte comment quelque chose a été produit, a commencé à être (Eliade, 1963 : 17).

Le mythe, ce n'est donc pas seulement un récit : c'est une justification de ce qui, humainement et culturellement, existe ; c'est une façon de se remémorer l'acte fondateur de la communauté mais aussi et surtout de le répéter au présent, de le prolonger afin qu'il fertilise ce présent et y ouvre des possibles. Nous avons émis l'hypothèse qu'un tel rituel de réappropriation du temps et de l'espace était au cœur du projet cinématographique de *Pour la suite du monde* (« la parole à la conquête de l'espace », Scheppler, 2002, 188-190), et qu'il visait par extension à susciter une « nouvelle fondation » de la société québécoise au début des années 1960.

À ce propos, la similitude entre la description du mythe par Eliade et le déroulement de la pêche à marsouin est troublante, notamment en ce qui concerne la recherche des

traces de la pêche ou encore son placement sous les auspices des ancêtres : un renouvellement (voir : Eliade, 1963 : 63).

On trouve dans *Pour la suite du monde* ces formes de rituels. Ils ne sont pas relatés sur le mode du documentaire didactique ou anthropologique (comme cela a été écrit souvent), mais plutôt sous la forme d'une allégorie et d'une aventure à laquelle le spectateur est invité à participer (par le truchement du cinéma direct) : les anciens viennent relever les traces laissées par les ancêtres, ces « génies » dont on ne sait plus trop bien s'ils furent des Français ou des Sauvages au départ. Ce qui est sûr pour les îliens, c'est que les gestes et la geste des anciens ont permis à l'île de passer les siècles et de forger son identité propre, qui impressionna tant Perrault.

On trouve à nouveau ces rituels de justification et de fondation, à un degré moindre dans *Les Voitures d'eau* (la construction de la chaloupe) ou dans *Le Règne du Jour* (la fête du cochon et la traversée de l'océan). On les trouve surtout dans *Le Mouchouânipi*, où les cinéastes, les amérindiens et les archéologues tentent chacun à leur façon de reproduire les anciennes chasses pour les faire interagir avec un présent vide.

Perrault est donc fasciné par le mythe, cet élément essentiel des cultures orales, nécessaire à leur organisation comme à leur existence :

En réalité, le mythe conquiert infatigablement le monde, il l'organise, il transforme le paysage naturel en milieu culturel. Grâce au modèle exemplaire révélé par le mythe cosmogonique, l'homme devient à son tour créateur. Alors qu'ils paraîtraient voués à paralyser l'initiative humaine, en se présentant comme des modèles intangibles, les mythes incitent en réalité l'homme à créer, ils ouvrent continuellement de nouvelles perspectives à son esprit inventif. Le mythe garantit à l'homme que ce qu'il se prépare à faire à déjà été fait, il l'aide à chasser les doutes qu'il pourrait concevoir quant au résultat de son entreprise (Eliade, 1963 : 176).

Que cherche justement Perrault dans le mythe ? Nous serions tentés de répondre : « la suite du monde ». Face à une communauté dont les représentations et l'organisation sociale s'effondrent, face à une « société du spectacle » qui uniformise et transforme en masse fluide des groupes vernaculaires sans écriture et sans littérature propres, Perrault cherchait d'après nous à revenir aux origines, à rejeter ce voile des représentations qui s'interposait dans la possibilité d'une expérience « réelle », d'un monde « vrai ». Au-delà de l'utopie religieuse, au-delà de la Nouvelle-France, Perrault cherchait nous semble-t-il des mythes fondateurs et fédérateurs, ouverts, et qui appartiennent à la culture populaire, à

la mémoire collective. Il cherchait peut-être plus radicalement à poser la question des fondations même de la société québécoise, il cherchait son propre mythe.

Ce mythe fondateur, il l'a trouvé peut-être avec les récits de voyage de Jacques Cartier. Ce leitmotiv de nombreux films (les trilogies de l'Île aux Coudres et du Fleuve) constitue en quelque sorte le mythe ultime d'un Québec encore en gestation. Les récits de voyage du Malouin vont le suivre eux-aussi toute sa vie, lui qui y fut initié par la voix de l'ancêtre par excellence : Alexis Tremblay.

Quand il recherche ces mythes et ces épopées, Perrault est bien loin de la mystique jésuite de l'Habitant, des représentations de martyrs et de saints du Canada français. Il est bien au-delà de la religion catholique. En suivant le tambour d'Aticknapéo, le Dieu de la chasse des Montagnais, dans *Attiuk* (1960) en sacrifiant la part des âmes et en révéant les masques de l'Île aux Coudres dans *Pour la suite du monde*, en poursuivant le Marsouin, cette bête fabuleuse du Paradis, en chassant la bête lumineuse, Perrault s'est rendu dans des territoires sacrés et lointains, des profondeurs de l'âme collective où la religion catholique n'avait pas pénétré, et qui avaient résisté bien plus longtemps et bien plus efficacement qu'elle au temps. Il s'est rendu au-delà de la logique des représentations, qui cherchent à informer le réel de leur image et de leur idéologie, il s'est justement rendu à une profondeur où la voix et l'image sont encore fusionnées, où la communauté se forme et se renouvelle dans cette parole qui n'est pas séparée des images. Il s'est rendu jusqu'à une strate « païenne » où ces hiérarchies n'existent pas encore ou ont cessé d'exister. Et il leur a donné une image et des voix, ce qui peut laisser bien perplexe : par cette représentation n'y a-t-il pas là le risque justement d'une neutralisation de ces potentialités créatrices par le discours cinématographique et ses normes ? Qu'est-ce que le cinéma a à faire de la culture orale et du vernaculaire dans ses propres représentations, fussent-elles documentaires ?

II.5.3. Une culture orale.

Perrault « quitte » en 1955 un pays et une culture dont les représentations s'avèrent caduques et qui ne peuvent plus cacher leur artificialité tout autant que leur intentionnalité manifeste. Il veut en vérifier de ses yeux l'authenticité éventuelle. Le Charlevoix et le Bas

du Fleuve qu'il parcourt sont un pays neuf à ses yeux, d'autant plus neuf qu'il ne le connaît que par la littérature d'écrivains ou de poètes catholiques, comme Félix-Antoine Savard, dont l'état d'esprit était clairement traditionaliste et pastoral. Les représentations, celles des discours comme celles des documentaires ou des romans, avaient soigneusement conservé l'image d'une culture rurale et pittoresque avant tout muette, besogneuse et souriante.

Loin de ces représentations il trouve justement des communautés et des cultures qui ont survécu et évolué dans leur coin, qui ont leur parole propre et dont la complexité et la diversité ne peuvent se réduire à des clichés. Il découvre moins, de fait, une géographie qu'une anthropologie qu'il ne soupçonnait pas, il ne trouve pas des paysages mais avant tout des usages.

Et, comme il le dit lui-même, cette culture qu'il découvre est encore éminemment orale : les hommes se racontent autant qu'ils vivent, travaillent, chassent, et leur récit participe de l'organisation du monde tout autant et plus sûrement que les institutions habituelles que sont la religion ou les médias. Ce récit qu'ils font d'eux-mêmes et de leur monde est fabulatoire, « superlatif », et surtout il est vernaculaire : chouenneux, comme le décrit Perrault, dans une expression qu'il reprend notamment dans le recueil de poésie *Chouennes* (1975).

Ce que Perrault découvre, c'est une culture originale en marge des clichés et des institutions, en marge aussi du sens « normal » de l'histoire : à l'Île aux Coudres par exemple cohabitent le téléphone, l'auto, la radio, avec des formes anciennes de socialité. Il décrit ainsi dans l'une des premières versions du projet de *Pour la suite du monde* plusieurs formes différentes d'orateurs qui renvoient à des cultures préindustrielles :

*Parmi eux des hommes se consacrent à la mémoire et à la parole, sortes de bardes, qui chantent les exploits et retiennent les généalogies. Ces patriarches sont consultés ; car on respecte la connaissance du passé plus que toute autre science.*¹⁷

Perrault va découvrir ce pays grâce à Yolande, qui l'initie en quelque sorte et lui sert d'intercesseur, pour lui présenter à la fois ces gens qu'elle connaît depuis longtemps, mais aussi pour les voir avec des yeux et des oreilles « neufs », sans le carcan des idéologies et des littératures dont il a hérité lors de sa formation.

¹⁷ « Projet de film à l'Île aux Coudres », *non daté*, Archives de la Cinémathèque québécoise, p.5

Donc, cette culture et cette tradition orales sont ce que Perrault trouva lors de ses premières pérégrinations, et il s'agissait en premier lieu de s'y ouvrir. En second lieu, il va s'agir de les réinvestir dans la culture globale du Québec, une culture tout autant en crise qu'en ébullition.

Mais comment investir cette culture orale, comment la poétiser, comment en rendre compte ? Puisqu'il s'agit d'un projet poétique tout autant que politique, comment forger une communauté sans l'enfermer dans les représentations ? Comment parler du pays et le faire parler sans emprunter des mots ailleurs, à des cadres culturels dominants ? Comment donner la parole sans la prendre à son tour ? Comment transmettre un discours sans le tirer du côté de l'écriture qui n'appartient qu'aux lettrés et aux institutions ? Comment se faire intercesseur à son tour ?

Il nous semble que toute la pratique cinématographique de Perrault tourne autour de ces questions issues de ces années cruciales. Entre 1955 et 1960, pour explorer ces cultures et en rendre compte, Perrault va s'essayer à la radio (avec Jacques Douai qui réalise avec lui les émissions radiophoniques *Au pays de Neufve France*), puis au documentaire (avec René Bonnière et la série documentaire éponyme). Cette première série de films, (où il n'était que scénariste et conseiller) déçut Perrault. Car son objectif, il le découvre, n'est pas de rendre compte de cette culture vernaculaire, comme dans le documentaire didactique ou anthropologique, mais de la vivre et de la faire vivre, de contaminer ou féconder le reste de la société à son contact.

Seul le cinéma direct, un cinéma de *participation*, pouvait soutenir alors le projet poétique de Perrault, lui permettant de faire œuvre poétique tout en restituant la parole « brute », de participer à l'expérience tout en la médiatisant, et d'échapper, dans une certaine mesure, aux représentations en évitant d'enfermer le réel dans les formes préconçues du discours.

II.6. Quatrième période : la Révolution Tranquille.

Les historiens s'accordent à dire que la Révolution Tranquille débute en 1959 avec la mort du chef de l'Union Nationale et Premier ministre du Québec, Maurice Duplessis, et l'arrivée au pouvoir l'année suivante du gouvernement libéral de Jean Lesage.

Duplessis avait développé une conception toute particulière de la démocratie et du lien entre État et Église. Sa politique tenait plus du despotisme que du véritable régime parlementaire, et il avait réussi à exercer sur l'église catholique du Québec un contrôle important, qui lui permettait de faire et défaire les évêques et d'asseoir en quelque sorte sa politique sur un ordre moral garanti – parfois malgré eux – par les membres du clergé. Avec la Révolution Tranquille ce n'est pas seulement la politique de Duplessis qui disparaît, c'est toute l'idéologie de la conservation et une grande part de ses réalisations, des réalités qui lui étaient attachées. Ce qui va définitivement être remis en question, c'est le lien entre nation et religion, entre église et société, ainsi qu'une multitude de références, de traditions et de représentations liées à l'idéologie religieuse.

Nous n'allons pas détailler les nombreux changements sociaux, politiques, économiques et culturels qui caractérisent la Révolution Tranquille, car ce n'est pas notre objet ici. Nous n'allons pas non plus détailler « pas à pas » l'attitude de Perrault face à ces changements, notamment parce qu'il est difficile de documenter avec précision l'évolution de sa pensée à cette période, et que cela relèverait plus de l'extrapolation que de l'analyse proprement dite. Nous allons plutôt nous focaliser sur l'attitude de l'artiste face aux nouvelles représentations provoquées par le changement de régime et la modernisation de la société.

Notre hypothèse est que le cinéaste, face aux mutations qu'il constate, a tenté de s'attaquer au bien-fondé des nouvelles idéologies, et ce en confrontant les anciennes et les nouvelles représentations via leur accumulation, leur sédimentation dans les films : il a cherché à démonter et démontrer le principe même des représentations et leur effets néfastes sur l'organisation de la société.

Nous allons donc procéder en plusieurs points : d'abord, nous allons décrire de quelle façon la Révolution Tranquille a bousculé la société canadienne-française dans son

organisation et dans ses représentations. Ensuite, nous verrons comment le discours de Perrault se modifie globalement entre le cycle de l'Île aux Coudres et *Un Pays sans bon sens*, ce qui nous permettra d'analyser plus finement l'évolution de sa conception de la nation et du peuple québécois pendant cette période cruciale de son histoire, entre 1962 et 1970.

II.6.1. Renversement des représentations.

Les années 1960, celles-là donc qui voient l'émergence et la confirmation de Pierre Perrault en tant que cinéaste, sont des années de transition pour le Québec. Sur le plan idéologique, social, économique et politique, la société québécoise est en mutation rapide. Denis Monière résume les grands axes de la Révolution Tranquille :

C'est une opération de nettoyage et de rattrapage sur les plans institutionnel, politique et idéologique. Cette révolution impulsera une dynamique de changements qui mettra l'État au cœur de la vie collective. Elle se traduira concrètement par la démocratisation des institutions politiques, par la modernisation de la fonction publique, par la création de nombreuses sociétés d'État, par la nationalisation de l'électricité, par une réforme du système d'éducation et par la laïcisation des services sociaux. Elle s'accompagnera d'un renouveau culturel sans précédent, où la créativité québécoise sera célébrée non seulement au Québec, mais aussi à l'étranger (Monière, 2001 : 115).

Plus encore qu'une mutation, la Révolution Tranquille provoque une transformation radicale : en moins d'une dizaine d'années, le pays va passer du statut de « priest-ridden country », selon l'expression consacrée, à celui d'une société libérale moderne, démocratique et décomplexée. Pour les observateurs, le changement est si brusque qu'on a l'impression de se réveiller dans un autre pays.

Comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents, la Révolution, si elle fut tranquille, ne fut peut-être pas si soudaine et si inattendue que cela : une opposition résolue s'organisait dans les coulisses québécoises depuis plusieurs décennies, qui ne tenait pas simplement à la mise en place d'un discours politique : cette opposition – dont l'un des maîtres d'œuvre fut le Père Lévesque et la Faculté des sciences sociales de l'Université Laval – remettait en question l'organisation communautaire ainsi que la tutelle du clergé sur les laïcs. Par son implication communautaire, cette opposition

remettait en cause les représentations véhiculées par les partisans du nationalisme religieux en dénonçant justement l'alliance du national et du religieux. Elle s'infiltrait dans de multiples couches de la société et les travaillait de l'intérieur, comme nous le détaillerons dans notre deuxième partie, consacrée aux liens entre société québécoise et cinéma.

La Révolution Tranquille, qui survient donc finalement au tout début de 1960, est l'aboutissement de ces mouvements souterrains et elle se caractérise de notre point de vue par plusieurs changements distincts et problématiques pour la société québécoise.

D'abord, par une remise en cause impérieuse du statut de l'Église dans la société canadienne-française et la formulation de son identité collective : le paramètre religieux jusque-là supposé constitutif de la culture, de l'histoire et de la particularité du Canada français est soudainement abandonné, et la diminution soudaine du nombre de croyants dans les églises n'est qu'un effet mineur des changements fondamentaux en cours : ce sont toutes les références, la façon même que les Québécois ont de se concevoir, les formes même de leur socialité qui s'effiloquent soudain. Face à un tel naufrage de l'idéologie de conservation, qui avait assuré la cohésion sociale pendant un demi siècle au moins, il est nécessaire de refonder et refondre la communauté et ses représentations.

Ensuite, la Révolution Tranquille se caractérise par une modification profonde des institutions et de leur fonctionnement : l'État réinvestit relativement rapidement tous les domaines cruciaux laissés autrefois à l'Église : l'éducation, la santé, mais aussi l'organisation sociale et sa représentation. L'État se fait donc plus présent dans tous les aspects de la société. Il se fait aussi plus présent sur le plan économique, en pilotant des programmes audacieux de modernisation des infrastructures et de nationalisation de secteurs clés comme la production énergétique.

La Révolution Tranquille se caractérise enfin, selon nous, par un tournant dans la conception de la chose publique, qui se traduit par une participation accrue des citoyens à la vie de leur communauté, une prise en main de leur vie collective à un moment justement où les anciens rapports sociaux et les anciennes hiérarchies rigides disparaissent.

Dans ces bouleversements, ce qui pose problème à Perrault de notre point de vue, c'est que le train de réforme qu'est la Révolution Tranquille, ainsi que les nombreuses expressions toutes faites qui l'accompagnent, ne sont peut-être que la nouvelle image qui s'impose alors sur la précédente : celle d'une société résolument moderne, tournée vers l'avenir, où se déploie une volonté manifeste de faire du passé table rase : les constructions pharaoniques se succèdent à un rythme effréné, le système éducatif est repensé de fond en comble, les idéologies les plus exotiques tiennent boutique dans tous les quartiers, et les mœurs se libèrent au point que de nombreux prêtres perdent soudain la vocation et se défroquent.

Tout se passa comme si l'omniprésence de l'Église dans tous les aspects de la vie publique et privée n'avait été qu'une parenthèse malencontreuse, un oripeau dont on peut se séparer sans séquelle et sans qu'il nous ait marqués durablement.

Or, tout l'imaginaire national et l'organisation sociale qui en résultait avaient reposé sur cette représentation ; de nombreux Québécois, même de la ville, s'imaginaient être « ruraux » dans leur être profond et leur histoire familiale, bien que le Québec fut depuis bien longtemps la plus industrialisée des provinces du Canada. Au niveau des représentations, de l'imaginaire collectif, la Révolution Tranquille est un basculement : les mythes de l'Habitant et d'une culture paysanne homogène et séculaire, qui avaient constitué l'alpha et l'oméga des représentations religieuses du peuple canadien-français jusque-là, sombrèrent brusquement, comme un décor de théâtre qu'on aurait changé pendant l'entracte. On pourrait en fait caractériser cet escamotage des représentations nationales de « déni » : à l'image du déni de modernité que l'idéologie de conservation avait imposé pendant des décennies, la Révolution Tranquille produit un nouveau déni, une nouvelle négation : non pas celui des racines paysannes, mais du passé religieux et de tous les modes de pensée, les modes de vie, les représentations mises en place et qui demeurent constitutifs de l'identité collective. Le fait de s'appeler Québécois du jour au lendemain marque à la fois le constat d'une rupture évidente entre l'ancien et le nouveau, mais dénote aussi une volonté de se convaincre soi-même que la page est définitivement tournée, quitte à ce que cela s'apparente plus à un nouveau déni qu'à une véritable évolution. Tout se passe au fond comme si à l'issue de la Révolution Tranquille, après un certain laps de temps d'expectative, le peuple québécois se voyait attribuer une nouvelle

définition, un nouveau destin pour combler le vide laissé par les institutions religieuses qui avaient assuré la « maintenance identitaire » pendant près de cent trente ans.

Cette nouvelle définition du peuple qui survient à la fin des années 1960, moderniste et libérale, est entérinée par une historiographie québécoise « révisionniste », selon l'expression de Ronald Rudin (2001 : 278). Cette nouvelle historiographie va changer la conception que les Québécois ont de leur société et d'eux-mêmes, non seulement au présent, mais au passé. Elle gomme ou minimise les aspects de la société profondément empreints de religion, pour montrer plutôt que, depuis plusieurs décennies, cette société était moderne en profondeur, le pouvoir du clergé sur les masses n'étant qu'un aspect superficiel. Elle gomme aussi tout ce qui dans l'histoire de la société dénote des cultures particulières et anachroniques, en opposition avec une image moderniste et homogène de la culture québécoise.

Ce qui pose problème pour Perrault, plus encore que le déni d'une idéologie par une autre, c'est que cette image nouvelle qui s'impose n'oblitére pas seulement la religion et ses manifestations : parallèlement à l'ordre religieux existaient aussi des formes culturelles populaires et marginales qui échappaient aux représentations globales, relevant de la tradition orale. Celles-ci se trouvent à nouveau oubliées et méprisées, reléguées aux oubliettes du pittoresque : ce qui pose problème à Perrault c'est justement le caractère exclusif, opacifiant des idéologies qui se font représentations et imaginaire collectif. Ce qui lui pose problème, c'est que cette nouvelle image qui émerge de la Révolution Tranquille exclut tout les aspects qui vont à l'encontre d'une conception « moderne et dynamique » de la communauté, elle exclut tout ce qui semble faire tache dans le paysage de l'Expo 67. Elle exclut les anachronismes et donc aussi – particulièrement – la culture rurale et traditionnelle : celle-ci a eu le tort d'être à la fois le fer de lance des clichés de l'idéologie de conservation, et de ne pas s'exprimer elle-même, ce qui conduit en 1960 le Québec à continuer dans ce sens, en reléguant cette culture dans les marges de nouveaux clichés et de nouveaux discours, un pittoresque attachant mais définitivement pittoresque, arriéré (Rudin, 2001 : 294-295).

II.6.2. Évolution globale du discours de Perrault sur le pays.

Nous avons exposé, dans les chapitres précédents, comment la conception du pays et le discours de Perrault avaient évolué au fil de sa formation, et comment en particulier la troisième période de sa formation lui avait en quelque sorte « révélé » le pays, et le caractère opacifiant des représentations qui se substituent à l'expérience, à la communauté « réelle » et vécue. Nous allons aborder ici la dernière phase de sa formation, en mettant en évidence les nouvelles influences idéologiques qu'il subit pendant la Révolution Tranquille et qui apparaissent dans son discours.

Si l'on se réfère aux textes publiés par Perrault à la fin des années 1960 ou au début des années 1970, on repère plusieurs éléments caractéristiques de la période, du point de vue du brassage idéologique qu'elle suscite. Nous allons principalement nous focaliser sur un texte peu connu mais révélateur de l'état d'esprit de Perrault au sortir de la Révolution Tranquille : il publia en 1973, aux éditions Parti pris, un essai intitulé *l'Art et l'État*, en collaboration avec Robert Roussil et Denys Chevalier. La période, la maison d'édition et la forme même choisie pour ce recueil sont particulièrement significatives ; il s'agit principalement pour Perrault de défendre et expliquer son engagement auprès de l'ONF dans une période troublée de l'histoire du Canada et du Québec : Perrault y expose en fait sa conception de l'artiste documentariste, à mi-chemin entre le cinéaste et le poète, ainsi que les motivations profondes de son œuvre, le rôle qu'il pense jouer dans sa société. Nous compléterons cette approche par des éléments tirés de deux autres textes qui « encadrent » le discours de *l'Art et l'État* : un texte de 1967 intitulé « Discours sur la parole », publié en 1966 dans *Culture Vivante*, et un texte de 1974, publié en 1985 dans *De la parole aux actes* : « l'Apprentissage de la haine ». Nous serons alors en mesure de comprendre un peu mieux l'évolution intellectuelle de Perrault durant la Révolution Tranquille.

Souverainisme.

D'abord, au cours de la Révolution Tranquille, Perrault se forge un discours de plus en plus souverainiste, ce qui peut paraître une évidence, mais ne l'est pas forcément : il

adopte certains des points de vue néo-nationalistes sur la société québécoise à la fin des années 1960, et ce même s'il se méfie du discours et du magnétisme de René Lévesque – comme le prouve l'évolution du projet de film « le Pays », qui donnera *Un Pays sans bon sens* : le projet même du film vise justement à faire le point *par lui-même* sur l'émergence d'un nouveau courant souverainiste (voir Partie III, chapitre 4.3).

Parmi les éléments néo-nationalistes, on repère donc une question lancinante, soit celle de la nécessité de la souveraineté du Québec. Cette nécessité est motivée aux yeux de Perrault par la volonté d'éviter l'assimilation et la disparition d'une culture qu'il perçoit comme profondément mineure : la culture populaire des Québécois. Cette culture est à ses yeux en devenir, fragile, et c'est aux artistes de la défendre, avant les politiciens, avant les journalistes. Cette culture populaire souffre de son incapacité à s'affirmer, d'une ignorance entretenue par les pouvoirs politiques et religieux successifs. Elle souffre avant tout d'être sans cesse colonisée par des systèmes économiques et des discours culturels qui exploitent les populations en les réduisant à de la main d'œuvre. Pour Perrault, si le Québec doit émerger comme nation souveraine, c'est avant tout par une prise de conscience de cette culture populaire, par le fait de son affirmation. Il s'agit donc moins d'un projet politique que d'une sorte d'utopie poétique et humaniste :

Je m'occupe d'abord de ma propre légitimité. L'homme croit au royaume et il a besoin d'un territoire qu'il nomme, qu'il informe de ses rêves, pour s'épanouir. Le Canadien-anglais, je ne peux rien pour lui. Comme Newman ne peut rien pour moi, sauf ne pas être contre moi. Je cherche un royaume sans roi et je sais que je dois l'imposer, que personne ne me le proposera, ce royaume où cultiver mon poème et mon humanité. Un endroit où je pourrai me nourrir moi-même. Comment faire comprendre aux Canadiens-anglais que nous ne pouvons vivre leur civilisation de T.V. dinner et de fromage Kraft : c'est impossible. Nous n'avons pas le choix de nous imposer jusqu'à la reconnaissance diplomatique. (Perrault, 1973 : 85)

Capitalisme.

Ensuite, ce qui apparaît dans son discours, c'est une attaque profonde contre le libre échange et le capitalisme. Cette dimension était évidemment une des composantes de l'idéologie religieuse, mais de façon partielle, se contentant de recommander aux catholiques de ne pas faire de la richesse matérielle une fin en soi, dénonçant les méfaits

d'un capitalisme étranger. Avec la Révolution Tranquille, c'est le principe même du néolibéralisme qui est critiqué dans son fondement, le principe de la libre entreprise. Aux yeux du cinéaste, le capitalisme est le principal vecteur de colonisation du Québec, celui qui asservit la population, l'exploite, la dénature. Ce sont les compagnies internationales qui sont particulièrement dans son collimateur (et plus particulièrement les compagnies de fret maritime et de distribution agro-alimentaire). Ce que Perrault leur reproche principalement, c'est de ne pas avoir d'allégeance envers une culture, une population, de ne pas chercher le bien collectif. Dans sa critique du libre-échange et de l'économie de marché, Perrault vise aussi ultimement l'État, un État assujéti au commerce et à sa logique, qui gère la misère au quotidien au lieu de s'y attaquer :

Dans ce contexte où l'homme est aussi féodalisé qu'au Moyen-Âge, aussi domestiqué tout compte fait qu'au temps des esclaves, et ne travaille au bout du compte qu'à engraisser la richesse au risque de faire chavirer le monde, le poète n'a plus le droit de jouer au Parnasse, de fabriquer des écritures inoffensives. (...) Pourtant la seule chose qui arrive à transformer un consommateur en être humain ça n'est pas une pension à dépenser mais une fonction honorable à transformer en pain. Le pain de l'Assistance sociale finit par vous rester sur l'estomac. Le pain ne nourrit pas la dignité humaine s'il ne vient pas du travail et de la dignité du travail. Mais qui s'occupe de la dignité du travail dans une définition des tâches ? Qui se préoccupe de la légitimité ? Qu'on ne s'étonne surtout pas du silence prolongé des majorités. L'homme a été affamé. J'en témoigne ici pour l'avoir fréquenté plus et mieux que tous les ministres. (Perrault, 1973 : 79)

Toute organisation de pouvoir, et l'État au premier chef, est devenue suspecte aux yeux de Perrault en ce début des années 1970. Il se place résolument en contre-pouvoir, en porte à faux avec les institutions.

Légitimité.

Comme on peut le constater par ces quelques citations, on trouve aussi au cœur du discours perraldien de cette époque la question de la *légitimité*. Il s'agit d'une notion complexe aux implications diverses.

Avec l'échouage de l'idéologie de conservation et de la garantie identitaire qu'elle assurait au peuple canadien français catholique, la question de la légitimité se pose au premier chef, d'autant plus quand s'y ajoute celle de la souveraineté : quelle est la

légitimité de la communauté à prétendre à la souveraineté, quels sont les fondements objectifs, les dénominateurs communs ? Cette question de la légitimité est d'autant plus cruciale que la religion a disparu de la sphère publique, et que c'était justement elle qui donnait, de façon arbitraire et transcendante, sa légitimité à la nation québécoise : elle en garantissait à la fois l'homogénéité, la cohésion et le destin ; avec sa disparition, ces conceptions ne vont plus de soi, elles ne font plus l'objet d'un consensus.

Le discours idéologique religieux a péri, et laissé apparaître les béances dans la constitution de la société, notamment sa composition en classes, ainsi que les laissés pour compte de la conception de la nation – les Amérindiens, les minorités ethniques et culturelles : comment fonder du collectif dans la diversité ? Comment fonder des liens qui n'excluent pas mais permettent au contraire d'inclure, de reformuler la communauté ? Loin des films et des discours des années 1960-1965, Perrault a en 1970 amorcé un virage : la communauté, homogène et en danger de *Pour la suite du monde*, qui cherchait des solutions de continuité pour exister dans la modernité, cherche maintenant des moyens d'exister *tout court* dans *Un Pays sans bon sens* et les films suivants. Elle ne va plus de soi, dans sa formulation comme dans sa représentation.

Perrault cherche donc à la fin de la décennie ce qui fonde la légitimité, et pense la trouver dans la pauvreté, la misère, la marge : ce peuple québécois qu'il appelle de ses vœux est un peuple privé d'écriture, privé d'instruction, qui a « appris à vivre en vivant ». Cette pauvreté est en soi une légitimité, celle d'avoir essayé de bâtir son royaume dans son coin, en résistant aux impérialismes, au capitalisme, loin des discours et des idéologies qui constituent le peuple en ensemble cohérent : le peuple de Perrault est profondément « a-cohérent », comme le montrent à la fois ses discours et ses films.

Il cherche à questionner et dépasser, ce qui est difficile, l'idée que la nation québécoise n'est formée que de Canadiens français catholiques : la légitimité des Québécois ne peut à ses yeux reposer que sur l'implication, la relation aux autres composantes, particulièrement les Amérindiens, qu'il cherche à inclure dans la problématique de la souveraineté, à la fois comme miroir et comme nouvelle famille.

Mais, avec les Amérindiens, Perrault semble confronté à une fin de non-recevoir, une impossible conciliation : ils seraient aveuglés en quelque sorte par la misère et la dépossession, sort qui guette toute la culture québécoise :

Les Indiens, jusqu'à ce jour, nous méprisaient. Maintenant, ils ont commencé à nous haïr, croyant que nous sommes les véritables instigateurs de l'entreprise colossale d'aménager les rivières du Bassin de la Baie James. Sans soupçonner que nous sommes peut-être encore une fois les instruments et la main d'œuvre de l'entreprise privée dissimulée sous toutes sortes d'anonymats ». (Perrault, 1973 : 86).

Perrault cherche par son cinéma à tendre la main aux composantes du Québec qui ne participent pas du projet national, son cinéma vise à faire des ponts (ce qui est, en passant, la mission de l'ONF) entre ces inconciliables, et son discours reflète cette volonté à la fois naïve et une fois encore humaniste :

Ne pourrait-on pas au moins réussir à cohabiter. À s'associer avec eux. Ils ont le territoire. Nous avons (en partie) la capacité. Établissons des rapports équitables, différents de ceux que les ingénieurs et les jobbeurs et les entrepreneurs établissent avec une main d'œuvre d'occasion. Mais les ingénieurs ne veulent pas entendre parler de l'humanité. Ils sont les négriers de notre époque. (Perrault, 1973 : 89)

Il plaide donc en faveur idéalement d'une ouverture de la communauté, qui se fasse à l'aune d'une refondation de la société et de ses institutions. Il déplore les divisions qu'il attribue au premier chef au capitalisme et à l'économie de marché.

Une composante est cependant laissée dans l'ombre, oubliée comme le cœur même du problème : les anglophones du Québec. Perrault en 1970 ne voit que des Anglais qui vivent dans le reste du Canada, et avec la culture desquels sa conception de la nation québécoise est profondément inconciliable, incompatible. Le Canadien anglais est en l'essence ce qui justifie le projet souverainiste : l'incommunicabilité, le mépris, le sentiment de ne pas pouvoir arriver à des vues communes. Cela dit, cette impossible conciliation entre le Québec et la composante anglophone n'est pas le problème en soi : elle n'est pas ce qui met en danger la culture québécoise aux yeux de Perrault, elle est ce qui en empêche la sauvegarde. Ce qui met en danger cette culture, c'est avant tout l'impérialisme économique nord américain, le libre échange, le commerce érigé en culture hégémonique : une collusion entre la culture américaine de masse et son système économique.

Perrault en 1970 est en plein cœur d'une introspection à la fois individuelle et collective : il pose crûment, directement, la question de la légitimité de la culture québécoise en vue de sa souveraineté, il pose la question de l'unité de cette culture, de sa viabilité. Il examine les obstacles qu'il a perçus sur le chemin de son émancipation : le premier est celui de sa légitimité.

Tout le désespoir que semble porter parfois son œuvre tient selon nous de ce constat – éthique – qu'on ne peut pas repenser la nation en l'état actuel des choses en 1970, pas sans régler auparavant la question de sa légitimité. Il s'agit donc moins de désespoir que d'un constat qui se veut lucide des obstacles à franchir pour refonder du collectif et aboutir à la souveraineté nationale. Perrault se définit comme « utopiste réaliste » avant tout et non comme désespéré.

Marxisme.

Évidemment, au vu de tous ces éléments, il serait tentant de proposer l'idée que Perrault est plus ou moins passé par le marxisme à la fin des années 1960. Vont dans ce sens son mépris pour la libre entreprise qu'il accuse d'aliéner et de coloniser le Québec, ainsi que sa critique virulente du capitalisme qui prend en otage l'État et divise le peuple, instille le mépris entre les cultures. Son analyse anticolonialiste va aussi dans ce sens :

« Dans les veines du marbre, il y a du sang de nègre » : nègres blancs, nègres bruns : comment ne serions nous pas solidaires : sinon parce que nous ne sommes pas nous-mêmes responsables de nous-mêmes. En vérité la même Hudson's Bay Company se dissimule dans les rouages de la démocratie et les Québécois sont également prisonniers de la libre entreprise. Et en échange de leur peine, ni les Indiens, ni les Noirs, ni les Québécois n'ont rien obtenu dans le grand partage du royaume. Car le pouvoir n'appartient pas au travail de l'homme mais à l'argent des entreprises. (Perrault, 1973 : 88)

Le marxisme était devenu une idéologie omniprésente dans la sphère publique québécoise de la fin des années 1960, et tous les artistes et intellectuels de l'époque y ont donc été exposés, ont dû se redéfinir en fonction des analyses marxistes. Mais plusieurs éléments nous mettent en garde contre un amalgame trop rapide : Perrault n'est pas vraiment marxiste, il ne fait qu'emprunter des éléments de la rhétorique pour sa propre approche de la situation québécoise, pour son propre discours.

D'abord, comme nous l'avons dit au début de cette analyse de l'évolution du discours de Perrault à la fin des années 1970, il reste très attaché à certains points cardinaux de l'idéologie de conservation, avec laquelle il a certes pris ses distances, mais qui n'en constitue pas moins une partie, ancienne, de sa formation. Il faut donc également lire son discours « marxisant » à la lumière des préceptes qu'il a hérités de l'ancienne idéologie et qui sont inscrits en lui, notamment par les représentations qui les appuyaient et dont il est plus difficile de se défaire que des idéologies elles-mêmes. Ainsi, un extrait quasiment contemporain du précédent, puisqu'il fut écrit en 1974, permet de le mettre en perspective :

Bien sûr, il n'y a pas beaucoup d'avenir pour l'amérindianité en Amérique du Nord sans une explosion démographique qui donne le poids du nombre au droit des gens. Et l'avenir du Québec diminuera à vue d'œil si nous permettons aux pouvoirs de faire jouer le bilinguisme, la loi 22, l'émigration et l'argent contre ce qui reste des berceaux. Le Canada tel qu'il a été conçu ne peut être qu'anglophone. Le Canada c'est la mort des Québécois et je n'ai pas envie de disparaître dans ce pays que je trouve triste comme le pain Weston et le fromage Kraft. Et si le Québec ne nous arrive pas un jour, nous nous blanchirons (speak white, c'est cela que ça veut dire) comme les États-Unis ont blanchi les Italiens etc... Et blanchiront les Noirs eux-mêmes à moins qu'ils ne consentent au ghetto. Si on pouvait espérer autre chose de l'impérialisme anglo-saxon, je serai prêt à négocier un avenir avec Trudeau. (Perrault, 1985 : 179).

On voit donc à travers cette deuxième citation que Perrault emprunte pour son propre discours des éléments d'idéologies distinctes et en principe opposées. On voit aussi à quel point l'idéologie de conservation nourrit sa réflexion marxiste et inversement. Il a en quelque sorte « sédimenté » ces idéologies opposées, il y a ajouté sa propre expérience vécue, les années de discussion et de rencontres sur le terrain, avec les gens, avec les Amérindiens, les habitants de l'Île aux Coudres etc.

On voit également que sa conception de la culture a évolué, notamment à travers sa défiance envers toute assimilation quelle qu'elle soit. En usant du parallèle dénonçant le fait que les Italiens et les Noirs des États-Unis n'ont le choix qu'entre l'assimilation et le ghetto, il expose de notre point de vue une idée particulièrement singulière dans la perspective de son approche de la nation et de la culture québécoises : il conçoit celle-ci comme « mineure » et non officielle, et il pense celle-ci en termes de solidarité, de cohabitation, et non plus en termes d'intégration ou d'assimilation : n'est-ce pas là une différence fondamentale avec l'idéologie religieuse ainsi que l'idéologie moderniste ?

Perrault plaide pour une culture populaire québécoise, et non pour son institutionnalisation. Il s'oppose encore sur ce point au marxisme : sa conception du peuple se passe d'un État qui dans tous les cas de figures lui inspire la plus grande méfiance ; elle se passe aussi d'une institutionnalisation, d'une centralisation, en fait de tout ce qui peut à nouveau reléguer le vernaculaire dans la marge, le folklorique.

II.6.3. Évolution du discours et de la pratique cinématographique.

Quels éléments peut-on repérer dans les films de Perrault qui corroborent notre analyse de l'évolution de sa conception de la Nation québécoise entre 1960 et 1970 ?

Nous en voyons au moins trois : la politisation du propos filmique ; l'éclatement de l'unité de la communauté abordée ; le « resserrement » de la scène que constitue le tournage de ses films.

Politisation des propos.

Perrault exprime en 1974 la crainte que ses premiers films aient nourri une vision pittoresque du « typical French Canadian » (1985 : 60 ; 176) ; il indique là un point essentiel de son évolution pendant la Révolution Tranquille.

Cette crainte, ou plutôt ce risque du pittoresque, tient au fait que le cycle de l'Île aux Coudres, aux yeux du cinéaste, n'affichait pas directement un discours politique et polémique, perceptible comme tel par les spectateurs du Canada et par les instances dirigeantes de l'ONF. Pourtant, on peut bel et bien repérer un discours politique qui se développe et se radicalise d'un film à l'autre : *Pour la suite du monde* présentait une communauté fermée en train de reprendre contact avec le monde et la modernité. *Le Règne du Jour* scrutait les racines françaises des gens de l'Île aux Coudres et les constituait irrémédiablement comme culture distincte du reste du Canada. *Les Voitures d'eau*, enfin, est le film qui affiche le plus directement un discours polémique et politique, en exposant le fait qu'au-delà de la communauté de l'Île aux Coudres, c'est toute une société qui est dépossédée par l'État canadien de la maîtrise de son économie et, partant, de son avenir.

Mais plusieurs paramètres constitutifs de ces films pouvaient les rendre sujets à une lecture folklorisante et inoffensive.

Tout d'abord, la fascination première et primordiale de Perrault pour le travail manuel, la parole, la tradition orale, donnent facilement l'impression que la captation de la culture traditionnelle est le seul objet des films, qui sont alors perçus dans leur seule dimension ethnographique, ce qui évidemment déplaît à l'auteur, comme le souligne Yves Leduc (assistant au montage sur *Le Règne du Jour*) :

Tous nos critiques commettent la même erreur, celle de considérer Perrault comme un ethnologue alors qu'il est avant tout un poète. S'il est vrai que le matériel brut accumulé par lui pourrait servir à des fins ethnologiques, il reste que Perrault ne recherche ce matériel que pour avoir en main une substance filmique, d'un nouveau genre certes, obtenue en vivant avec des gens, « l'expérience vécue », pour ensuite transformer cette matière en ordonnée et maîtrisée par le poète, « le cinéma du vécu ».¹⁸

Cet aspect est renforcé par le fait que ces films peignent le portrait d'une communauté précise et restreinte, limitée à l'Île aux Coudres. La valeur générale du discours des personnages comme de celle du film est perçue comme limitée à cet espace que forme l'île : la communauté n'est pas forcément perçue dans les liens qui l'unissent au reste de la société québécoise, surtout par des publics qui tiennent le film pour des documents ethnographiques. Enfin, l'action initiée et filmée par les cinéastes, qui captive les personnages et les fait agir et parler (respectivement à chaque film : la pêche à marsouin, le voyage en France, la construction du canot) focalise l'attention du spectateur sur la progression linéaire d'un récit filmique qui est en fait tout à fait secondaire dans la construction du sens voulu par Perrault, dans l'interaction profilmique et péri-filmique qu'il compte établir entre les personnages, les cinéastes et les spectateurs et qui est le véritable objet du film, comme nous le verrons dans la troisième partie de ce travail. Les questions du pays, de la souveraineté, les questions qui fâchent, ne sont jamais abordées directement.

On repère donc de film en film une accentuation du propos politique et polémique : ainsi, *Les Voitures d'eau* présente au spectateur des discours beaucoup plus radicaux que ceux de *Pour la suite du monde*. La forme même du montage se fait plus « dialectique ». Mais c'est véritablement *Un Pays sans bon sens* qui va changer la donne.

¹⁸ Leduc, « Pierre Perrault et le prix de la critique », *La Presse*, 9 septembre 1967.

Non seulement ce film porte directement sur la question de la souveraineté et la constitution de la Nation québécoise, qui sont ouvertement discutées par les personnages, mais de plus la forme même du film est un véritable programme politique : les intertitres écrits à la main, ainsi que le parcours de Didier Dufour montrent une progression dialectique censée interpeller le spectateur dans sa propre conception de la souveraineté.

La forme même du montage d'*Un Pays sans bon sens*, qui met l'accent sur la discussion publique et ses métamorphoses, qui appelle le commentaire, dénote une volonté du cinéaste d'interpeller le spectateur dans sa lecture, de l'empêcher de voir le film comme un document ethnographique. La communauté homogène et restreinte de *Pour la suite du monde* a laissé la place à une communauté virtuelle et étendue, hétéroclite qui enveloppe le spectateur et l'incite à prendre position par rapport aux questions soulevées, comme s'il était lui-même interpellé. L'objet central du film n'est plus une action concrète qui occupe les personnages, mais avant tout une abstraction – le sentiment de pays – qui les oblige à une réflexion personnelle qu'il va s'agir de formuler, en vue de participer à une réflexion collective.

Perrault en est venu au fil des ans à concevoir un cinéma plus « discursif » et plus ouvertement politique. L'objet des films, depuis *Pour la suite du monde*, était bien de questionner les conditions d'une culture et d'une nation québécoises ; mais il est plus directement et abruptement posé au fil du temps : c'est la réflexion et la discussion qui apparaissent elles-mêmes comme catalyseurs du film, à la place d'une « action-prétexte ». On pourrait ajouter, dans cette mise en exergue de la politisation du cinéma de Perrault durant cette période, que la question de la souveraineté fait progressivement son chemin dans son cinéma pour apparaître au grand jour dans *Un Pays sans bon sens*.

Évolution de la communauté et de son image.

L'image que les films donnent de la communauté évolue également : limitée, homogène, traditionnelle et unie dans *Pour la suite du monde*, elle devient hétérogène, problématique et abstraite dans *Un Pays sans bon sens* quelques années plus tard : il semble de notre point de vue que les incertitudes de la Révolution Tranquille soient venues entre temps tarauder Perrault dans son travail et dans sa démarche.

Étant donné que les institutions mises en place par l'Église ont disparu ou se sont affaiblies pendant la Révolution Tranquille, alors qu'elles garantissaient une identité à la société québécoise et une cohérence aux communautés qui la constituent, l'un des grands chantiers des années 1960 sera justement de repenser la société et le lien qui constitue le tissu communautaire. Le cinéma québécois dans son ensemble va explorer à la fois cette faille laissée dans la définition identitaire par la déconfiture des institutions religieuses ainsi que les perspectives nouvelles offertes par la recomposition identitaire.

Le cinéaste avait constaté dans ses premiers films le délitement des modes de vie et des ordres sociaux : *Le Règne du jour* montre un patriarcat traditionnel et agricole en train de disparaître, remis en question de toute part, alors que *Les Voitures d'eau* explore les raisons concrètes, macroéconomiques et politiques de la faille d'un mode de vie, d'une culture. Avec *Un Pays sans bon sens*, le film charnière de son œuvre, Perrault va en quelque sorte essayer de prendre le problème à la racine au travers d'un questionnement frontal de ce qui constitue le lien qui unit les habitants se réclamant d'un pays : le sentiment d'appartenance

Ce qui est étonnant dans l'approche que Perrault fait de la communauté et dans sa réflexion sur la disparition des modes de vie traditionnels, c'est que le cinéaste n'aborde jamais directement (du moins avant *Le retour à la terre* en 1976) la faillite des institutions religieuses : il ne filme pas la désertion des églises, n'interroge pas les gens sur leur foi. Il questionne plutôt les effets de la Révolution Tranquille sur la société québécoise, en particulier les effets de la modernisation sur des modes de vie traditionnels et les formes émergentes de socialisation. Il scrute la mutation dans le discours même des gens, leur conscience et leur analyse des changements en cours.

Même si *Un Pays sans bon sens* se situe sur une échelle plus vaste dans ce questionnement, même s'il va poser plus directement la question de ce qui fonde la communauté, on constate encore que ce film se place dans le sillage des précédents : il prolonge les interrogations du cinéaste sur le devenir de la société québécoise, il prend acte des constats dégagés du cycle de l'Île aux Coudres. Il reflète dans sa forme et sa logique l'accélération, le constat indéniable en 1967 que le Québec a basculé dans d'autres réalités politiques, sociales et économiques, et qu'une image unie et homogène de la communauté ne peut plus être proposée, qu'il va s'agir au contraire d'interroger les

conditions d'existence du communautaire dans les métamorphoses dues à la Révolution Tranquille.

Resserrement de la scène filmique.

Le dernier aspect du cinéma de Perrault indiquant une évolution en fonction de l'influence du contexte de la Révolution Tranquille concerne la conception qu'il avait du tournage. Le cinéaste concevait ses tournages comme une rencontre, une expérience à vivre plus importante en soi que le film en train de se faire. Ils ont donc rapidement pris la tournure d'une célébration collective dont le but est à la fois ce qui rassemble la communauté (par exemple la pêche dans *Pour la suite du monde*), et le fait d'être rassemblée par le film. Les personnages de Perrault à cet égard finissent par apparaître comme des hybrides, à la fois personnes réelles et comédiens d'un théâtre de plus en plus introspectif au fil des ans. Nous reviendrons en détail sur ces propositions dans nos parties ultérieures. Ce qu'il est important de souligner pour le moment, c'est que cette scène qu'il met en place se métamorphose en profondeur dans son principe pendant la période qui nous intéresse.

Le dispositif de *Pour la suite du monde* se veut somme toute classique : une équipe de cinéastes suit les gens de l'Île aux Coudres qui ont décidé de reprendre une technique de pêche ancestrale. Les cinéastes suivent une communauté qui préexiste au film, et les développements du tournage dépendent des actions des personnages. On remarque cependant une propension certaine à susciter et enregistrer la performance dans ce premier film.

Le dispositif du *Règne du Jour* comporte quelques différences significatives par rapport au film précédent. D'abord, les personnages sont mus tout autant par leur désir de connaître la France et le berceau de leurs ancêtres, que par le parcours décidé par les cinéastes, ces derniers semblant au fond vouloir offrir un cadeau rares aux personnages : réaliser l'un de leurs rêves. Les cinéastes cependant suivent une fois encore des personnages dans un parcours réel qu'ils semblent diriger et qui est comme externe au film : les Tremblay ne font pas un film en premier lieu, ils cherchent la trace de leurs ancêtres. De plus, même si le centre du film est constitué par les pérégrinations de la

famille Tremblay, elle n'est pas détachée de son « contexte » : la communauté de l'Île aux Coudres, qui est encore omniprésente en tant que telle dans le film : c'est encore une fois un film sur une communauté constituée.

Les Voitures d'eau présente également cette communauté préalablement constituée, soit les navigateurs et les agriculteurs de l'Île aux Coudres, rassemblés par le projet de construire un canot. Les cinéastes suivent encore leurs personnages dans une activité parallèle au film, extérieure à lui, et ce même si elle est commandée par le film. Ce n'est pas le projet même du film qui est son propre objet.

Un Pays sans bon sens est comme la traversée du Rubicon à cet égard. Alors que les trois films précédents avaient tenté de trouver une sorte d'équilibre entre le projet d'action commune du film et le film comme projet en soi, ce nouvel opus propose au spectateur et aux personnages un parcours entièrement dicté par les besoins du tournage lui-même, où ce sont les rencontres initiées par les personnages qui sont les événements filmiques. La quête du pays est un prétexte pour discuter et réfléchir face à la caméra avec l'espoir d'interpeller le spectateur : les personnages sont conscients que leur quête est avant tout filmique. *Un Pays sans bon sens* marque le passage définitif de Perrault à un cinéma plus risqué, où l'action dans laquelle les personnages sont engagés devient plus secondaire (prétexte) : c'est le fait même qu'ils soient rassemblés pour le tournage qui est l'événement, et ce qui est important, c'est la discussion et la réflexion *en direct* provoquées par cette rencontre non-fortuite.

C'est donc une forme de performance qui est demandée aux personnages, et la scène se rétrécit car l'espace de ce cinéma est d'une certaine façon le huis clos : l'espace de l'échange entre les personnages, de la rencontre. Un espace peut-être plus accessible au spectateur, plus intime, plus propice à la réflexion et l'intervention. Cela dit, dans cette évolution de la conception du cinéma qu'a Perrault, l'expérience vécue au tournage est toujours plus importante aux yeux de l'auteur et des personnages que le film en train de se faire : ce paradoxe apparent s'explique par le fait que c'est justement cette rencontre permise par le film qui est devenue l'objet même du film.

Un Pays sans bon sens amorce donc aussi un cinéma plus abstrait : la question du pays est une abstraction dans laquelle les personnages doivent s'investir, s'exprimer et réfléchir pour le film ; le développement est beaucoup plus aléatoire qu'auparavant, il dépend de leur cheminement intérieur, de l'évolution de leurs discussions, de la capacité des cinéastes à les guider dans ce cheminement, à leur suggérer des voies, des rencontres. Cette approche du cinéma sera particulièrement saillante dans les films ultérieurs de Perrault comme *Le Mouchouânipi*, *La bête lumineuse*, *les Voiles bas et en travers*, *La Grande Allure*, et dans une certaine mesure dans le cycle abitibien, dans lequel Hauris Lalancette est employé justement comme catalyseur de rencontres, de réflexion et de discussion.

Ce resserrement de la scène, qui fait un peu penser à une théâtralisation du cinéma de la parole, s'inscrit pleinement dans l'évolution de la pensée de Perrault sur le Pays : il ne s'agit plus de suivre de grandes Épopées, ou de se focaliser sur une communauté constituée dont le spectateur ne fait pas partie, puisqu'elle est clairement identifiée en tant que communauté insulaire. Il s'agit au contraire de reformer des communautés autour de la discussion, autour des rencontres initiées par le cinéma.

II.7. Conclusion : sédimentation des représentations.

Le cas de Perrault est exemplaire de la période de la Révolution Tranquille car tous ses films scrutent la transition qu'elle représente, et la questionnent de l'intérieur, dans les yeux et la voix de ceux qui la vécurent de plein fouet : un peuple imaginaire et hétéroclite, fait d'agriculteurs, de marins, d'intellectuels, de scientifiques, de poètes, de chasseurs, un peuple qui cherche sa voie et se cherche lui même sous le regard amical du cinéaste.

Ce qui est caractéristique, c'est que Perrault soit allé résolument à contre-courant de la nouvelle historiographie officielle progressiste, *de gauche comme de droite*, ce qui explique largement les reproches qu'on lui fit alors, qui surnagent encore jusqu'à aujourd'hui et dénoncent avec régularité sa fascination pour le passé, son agriculturisme, son défaitisme (il suffit pour s'en convaincre de relire certains travaux de l'époque comme ceux de Michel Brûlé, (Brûlé, 1974), ou actuels (Christian Poirier, 2001)).

Mais, comme le souligne Michèle Garneau (2004) le rapport de Perrault au passé et à la mémoire est infiniment plus complexe qu'il n'y paraît au premier abord, et sa focalisation sur la culture traditionnelle et ses transformations est moins l'objet d'une volonté ethnographique qu'un acte polémique et artistique.

Dans ses écrits et son cinéma, on a semble-t-il moins affaire à la nostalgie (qui est évidemment présente aussi) qu'à une bifurcation et une confrontation des temporalités et des représentations. Ses films non seulement reflètent cette transition qui eut lieu au moment de la Révolution Tranquille, mais toute sa démarche s'interroge et « témoigne » des tergiversations vécues par les gens filmés. Dans ce sens, il nous apparaît que son travail à cette époque propose à la société québécoise un nouveau type de rapport à sa mémoire collective, une patiente reconstruction, formée de la superposition de « blocs » de mémoire collective, en opposition donc à l'historiographie dominante.

Nous posons dans l'introduction les questions suivantes : pourquoi les films semblent-ils parfois bégayer « temporellement », comme si le son et l'image renvoyaient à des temps différents, ou comme si l'image contenait en son sein plusieurs temporalités ?

Pourquoi Perrault a-t-il fait le choix d'un certain anachronisme, et comment lire ce dernier ?

Nous avons suggéré que, en tout état de cause, la question de la représentation de la société est de toute façon problématique au Québec (peut-être plus qu'ailleurs ?), en suspens du fait de l'impossible institutionnalisation d'une identité nationale, et que le Québec des années 1960, du fait du naufrage de l'idéologie de conservation, avait soudain vu fleurir sur son sol une multitude de représentations exclusives les unes aux autres, avant qu'une image moderniste et libérale s'impose en dépit des clivages politiques. En ce sens, le cinéma de Perrault qui confronte et juxtapose ces représentations et semble toutes les critiquer, est « de son temps ». Il est d'autant plus de son temps que, on l'a vu par son parcours, Perrault est un pur produit de sa société, il en a vécu les éruptions de l'intérieur, parfois comme acteur lorsque étudiant, il était directeur du *Quartier Latin*.

Son parcours montre justement qu'il est passé non seulement par tout le spectre des idéologies présentes au Québec dans les années 1960, en spectateur autant qu'en acteur. Mais il montre aussi et surtout qu'il avait fini par devenir très méfiant envers les idéologies et les représentations qu'elles pouvaient mettre en place : quel serait le sens sinon de son exhortation à aller au cœur du réel, à se méfier des images, de la fiction ? Son parcours l'a aussi amené à constater qu'au-delà des grandes idéologies, les cultures locales tentent de suivre leur propre cours, fut-il anachronique comme les gens de l'Île aux Coudres : le temps alors ne « bascule » pas d'un coup, et cohabitent dans une même culture des références à des règnes bien différents, comme des strates superposées : le temps de Cartier n'a pas été aboli par celui des colons, qui n'a pas été aboli par l'idéologie de conservation, et le mode de vie rural et ses coutumes ne disparaissent pas brusquement avec l'arrivée de la modernité : ces strates « coexistent » sans nécessairement s'affronter.

On retrouve donc la figure symbolique plus qu'historique de l'Habitant dans le cinéma de Perrault, et il va en rechercher les incarnations, au-delà de la fascination, interrogeant par la même occasion les traces du passage à la modernité. Ce n'est pas pour les valeurs ou le modèle qu'il est supposé incarner que l'Habitant intéresse le cinéaste, mais plutôt pour l'anachronisme qu'il constitue. Il faut entendre ici anachronisme en son sens premier, celui d'un télescopage de temporalités et de conceptions du monde, de discours : en allant interroger les pêcheurs-agriculteurs de l'Île aux Coudres ou les

défricheurs de l'Abitibi, Perrault confronte la modernité en marche (l'essor de l'industrialisation du transport maritime, la paupérisation des Abitibiens) et interroge ses fondements : il vient en fait confronter la société québécoise moderne à ses anciennes racines et ses anciennes représentations, il se sert du naufrage d'un mythe ancien pour attaquer le nouveau (le mythe du Progrès), il cherche des solutions de continuité entre l'ancien monde et le moderne à travers leurs représentations typiques. Dans cette perspective, l'habitant enfin incarné n'est plus un mythe mais une particule élémentaire d'une société prise en tenaille entre des modes de vie différents, il est la mémoire encore vive d'une société en train de basculer dans une ère nouvelle où il n'y a plus de place pour l'habitant ou le poète campagnard. Il amène à la surface du présent un contre-discours, celui de « l'artisan » qui raconte et travaille en même temps, et contrôle (plus pour longtemps) l'entièreté de son processus de travail et sa temporalité (Garneau, 1997 : 253-254).

À travers toutes ces figures de l'Habitant que Perrault révèle, il ne fait jamais revivre le mythe du Canadien français catholique : incarnés, haussant une voix qu'on entend enfin, ils attaquent justement le mythe ancien dans son essence, son arbitraire. Mais ils attaquent aussi le mythe de la modernité, à la fois dans ses non-dits (la paupérisation, la prolétarisation), et dans les lacunes de l'idée de progrès : ils montrent que les « âges » ne se succèdent pas simplement, que seules les idéologies ont comme ambition de faire table rase du passé.

Il nous semble donc que, fidèle à son propre parcours où il a pu jauger des différentes idéologies et de leurs interactions, la démarche cinématographique et artistique de Perrault ne comporte pas à proprement parler *une* représentation de la société, mais plusieurs, qui se superposent sans s'annuler : elles ne répondent pas aux exigences d'un discours et d'une représentation préétablis, mais émanent d'une expérience de longue date, qu'il peaufinera et approfondira lors de la « troisième période », lorsqu'il découvre Charlevoix : on ne peut tenir un discours sur le pays qui ne l'exclue pas dans le même mouvement, si on n'y implique pas justement ce qui fait ce pays : le peuple. Mais ce peuple en tant qu'entité cohérente et identifiable, est inaccessible, on ne peut trouver que des parcours individuels, ou mieux, des voix personnelles qui expriment une part isolée de l'essence de ce peuple absent. Perrault pose sur la place publique le problème de la

représentation : son rapport à l'individu qu'elle est censée exprimer, et il donne la priorité à l'individu sur la représentation et l'idéologie, il ramène au centre du débat cet exclu des discours et de l'histoire, dont justement les idéologies prétendent prendre la parole. Comme il le dit lui-même, Perrault « *s'intercède la voix d'Alexis pour produire son propre discours* » (Collectif, 1983 : 56), mais il reste que ce discours de l'auteur bute, comme s'il y avait un fusible, une sécurité, sur l'individu irréductible, sur sa voix propre, sur son discours individuel, fut-il inarticulé comme le cri et en opposition aux représentations dominantes.

Dans son rapport aux représentations, Perrault n'a donc jamais cédé au discours idéologique, à la représentation « simple », ce qui lui fut souvent reproché, son cinéma manquant alors de « clarté », de lisibilité (Lever, 1971). Il n'a jamais joué ce rôle que l'on attendait de lui de fonder un « cinéma national », de monumentaliser. S'il a monumentalisé, ce sont des individus qui parlent de leur voix propre. C'est cette voix qu'il a monumentalisée, monument de l'individu face aux pouvoirs, aux institutions, aux idéologies, aux fictions.

Son discours alors, qui s'intercède la voix des autres, est lui-même un parcours qui laisse paraître son artificialité, sa subjectivité, forme encore une fois bien déroutante : l'errance d'une conscience en train de déchiffrer le réel et qui interpelle le spectateur sur ce travail lui-même. Dans ce parcours qui confronte représentations et temporalités, Perrault garde au spectateur sa liberté d'interprétation, tout comme lui en s'ouvrant aux aléas du réel, à la parole des autres, se garde sa liberté de parcours. Le rôle de Pierre Perrault dans la cinématographie québécoise n'est pas celui d'un modèle, d'une direction à suivre, ou celle d'un respect strict d'un réel préalable au film, comme on l'a cru longtemps. C'est au cinéma en général que Pierre Perrault ouvre une voie. Il se rapproche alors de deux animaux : le chien de tête de Jean-Daniel Lafond (1999 : 61), qui ouvre sa route en dépit des hurlements et des coups de fouet, et le chien de Deleuze, qui cherche son chemin :

Et si la pensée cherche, c'est moins à la manière d'un homme qui disposerait d'une méthode que d'un chien dont on dirait qu'il fait des bonds désordonnés... Il n'y a pas lieu de tirer vanité d'une telle image de la pensée, qui comporte beaucoup de souffrance sans gloire et qui indique combien penser est devenu de plus en plus difficile : l'immanence (Deleuze, 1991 : 55).

À l'issue de la Révolution Tranquille, face à une historiographie moderniste officielle, qui conçoit l'histoire comme une inéluctable marche en avant où sombre tout ce qui est anachronique ou non conforme à l'idéologie dominante, il nous semble que Perrault se soit délibérément rangé du côté d'une certaine mémoire collective, protéiforme et humaine, où les règnes ne s'annihilent pas les uns les autres mais se superposent : il n'est pas passéiste ni moderniste, il réfute la succession des règnes que cherche à imposer l'histoire.

Le projet de Perrault se situe donc bien au-delà des représentations, il est poétique mais aussi et avant tout politique, puisqu'il vise à combler un vide, à prévenir le néant qui menace suite à l'effondrement inéluctable de la communauté imaginée par l'idéologie de conservation et ses propagandistes. Mais il ne semble pas vouloir remplacer d'anciennes représentations par de nouvelles : il semble au contraire vouloir reprendre le problème à la base et proposer à un peuple absent une réflexion sur ses propres représentations, comme solution drastique à cette crise identitaire qui n'en finit plus de rebondir après 1959.

III. Perrault et l'histoire du cinéma au Québec.

Jamais à aucune période de notre histoire, notre peuple ne s'est aussi inconsciemment gavé du pire exotisme. Le cinéma est devenu le premier et l'unique livre, le roman, le feuilleton, le théâtre, le catéchisme de la déformation populaire. Dans la masse de nos familles, on en vit et on en rêve. Quelle tristesse d'y songer! Nos petites gens, nos enfants, notre dernière réserve qui ignorent les héros et la noblesse de notre histoire, se passionnent à coeur d'année pour des bandits illustres, pour un art vulgaire et bouffon (...). Il y a là quelque chose de très grave.¹⁹

Perrault a maintes fois affirmé et réaffirmé qu'il s'intéressait peu au cinéma, et qu'il n'avait jamais été un spectateur assidu des salles obscures dans sa jeunesse ou plus tard. Il leur préférait de loin le théâtre et son côté charnel, vivant. En tant que cinéaste, il a souvent remis en question son statut même de « réalisateur », une expression qu'il réfutait posément, et il a régulièrement laissé entendre qu'il ne savait pas si ce qu'il faisait était du cinéma, tant son travail lui semblait loin de celui de Fellini par exemple. Cinéaste « permanent » de l'Office National du Film, il était en outre un « fonctionnaire » au service de l'État, ce qui en fait un cas à part de l'histoire du cinéma mondial, tant cette catégorie, hors URSS, ne fut pas la norme, même lorsque l'on aborde le champ particulier du documentaire.

Pour éclairer un peu la relation complexe de Perrault au cinéma, il s'agirait donc de questionner son rapport « culturel » au cinéma, soit la façon dont il a pu percevoir le cinéma par le filtre de sa propre culture ; sa conception du rapport entre cinéma et société n'est pas une création ex-nihilo, elle procède d'une histoire.

Il n'est pas question de détailler et d'analyser ici la conception qu'avait Perrault du cinéma, ce qui serait trop hasardeux et peu original : il s'agirait simplement de repérer, dans quelques aspects prégnants de l'histoire du cinéma au Québec, ce qui peut éclairer certains traits de la pratique du cinéaste.

Pour cette partie, nous allons une nouvelle fois procéder par périodes, en présentant quatre « strates » des rapports entre cinéma et société entre 1920 et 1970. Il s'agira de comprendre que plusieurs formes de relations entre cinéma et société sont apparues

¹⁹ Lionel Groulx, *L'Action Française*, vol. 12, juillet 1924, p. 3.

successivement et qu'elles cohabitent encore dans les années 1960, ce qui explique que Perrault les reflète dans son discours et sa pratique, même de façon involontaire.

Nous parlerons donc notamment de l'histoire de l'Office National du Film, mais aussi du rapport conflictuel des autorités religieuses au cinéma, ainsi que du vaste mouvement des ciné-clubs qui fleurit entre 1948 et 1960.

Nous verrons ce-faisant à quel point le cinéma a pu jouer pendant quarante ans un rôle politique dans la société québécoise et ce à plusieurs niveaux : par les discours qu'il véhicule ou cristallise, par les pratiques sociales qu'il a inspirées ou soutenues, par les divisions qu'il a provoquées. En ce sens il fut un facteur réel de transformation du pays, et il n'est pas étonnant dans cette perspective que Perrault ait finalement « choisi » d'être cinéaste.

Chacune de ces quatre strates temporelles correspond à une certaine forme d'interaction entre cinéma et société québécoise : la première strate, la plus ancienne, correspond à l'époque du cinéma muet, avant 1930. La seconde correspond au développement du cinéma éducatif et missionnaire, entre 1930 et 1950. La troisième, entre 1950 et 1960, porte sur le cinéma comme agent d'une prise de parole populaire. La quatrième strate porte spécifiquement sur le passage de Perrault à l'ONF. Pas plus qu'il ne s'agissait d'expliquer la conception du cinéma de Perrault, il ne s'agira non plus de faire l'histoire complète du cinéma au Québec : nous proposons plutôt de saisir ce qui, dans cette histoire, a pu influencer Perrault, en participant à sa conception particulière du cinéma.

III.1. Première période : le cinéma comme point de rupture entre traditionalistes et progressistes.

Le Québec, dès 1927 et l'arrivée du parlant, se distingue déjà par une longue et riche histoire mêlant intolérance et engouement pour le septième art, comme le relatent A. Gaudreault, G. Lacasse et J-P. Sirois-Trahan :

La popularité de cette « invention du diable » qu'est le cinéma fut en effet telle chez nous, au début de ce siècle, qu'elle allait faire se déchaîner les « forces du Bien » contre elle. D'où la censure, qui s'installe avec rigidité dès 1913. D'où une panoplie de règlements de toutes sortes pour bien « encadrer » une activité ludique qui avait le malheur, pour venir aux yeux de la multitude, de nécessiter l'obscurité, l'inquiétante obscurité des salles (Gaudreault, 1996 : 12).

À la fois adulé par les masses urbaines, toujours plus nombreuses à se précipiter dans le refuge des salles obscures, principalement le dimanche, le cinéma est aussi cordialement détesté par l'élite catholique et le clergé canadien français, principalement parce qu'ils y voient une remise en cause de l'ordre établi, de *leur* ordre établi :

Par son contrôle presque total sur la production culturelle, sur l'école et sur la moralité publique, par son pouvoir de censure et d'exclusion (excommunication) des déviants, [l'Église] assumait le rôle de principal définisseur de l'idéologie dominante, déterminait les structures essentielles de l'univers imaginaire de la masse, peuplait le « ciel » québécois de ses héros autant à imiter qu'à admirer et, pour la vie quotidienne, fixait un ensemble de comportements susceptibles d'assurer « la suite du monde » personnel et collectif (Lever, 1977 : 232).

Ce qui aboutit à une situation des plus paradoxales : tandis que sont construites à Montréal en 1907 les plus grandes salles au monde spécifiquement dédiées cinéma (Gaudreault, 1996 : 179), la censure québécoise est considérée en 1916 comme l'une des plus sévères au monde (Gaudreault, 2000 : 11), mais cette censure, au demeurant, ne sera jamais considérée comme suffisante par les puissants et influents traditionalistes catholiques qui relaient, année après année, les mêmes critiques envers le cinéma et envers le bureau de censure jugé trop laxiste.

Mais que reproche t-on au cinéma exactement ?

L'un des documents qui témoignent peut-être le plus de cette époque, à la fois synthèse des prises de position antérieures et source d'inspiration ultérieure, est un dossier rédigé par Harry Bernard, paru en août 1924 dans *L'Action Française*, alors que Lionel Groulx est encore directeur de la publication, et qui s'intitule « L'Ennemi dans la place : théâtre et cinéma ». Produit durant une période au cours de laquelle la censure est encore particulièrement sévère au Québec, ce dossier fait suite en fait à une longue « enquête sociale » étalée sur plusieurs numéros, dans la conception bien particulière (loin de la sociologie mais proche de l'idéologie) que les membres de l'Action française ont de cette pratique : il s'agissait d'interroger des clercs, des professeurs ou des notables afin de vérifier des assertions, postulées a priori, sur des phénomènes tels que le laïcisme, l'esprit de parti, la presse : autant d'éléments dont on pensait a priori (et peut-être à raison) qu'ils remettaient en cause la mainmise du clergé sur l'orientation morale et politique de la société canadienne française. Le cinéma et le théâtre se gagnent donc des places d'honneur au palmarès des ennemis de la nation.

L'un des aspects les plus prégnants de cette enquête, de notre point de vue, est que le cinéma soit considéré comme une forme particulière de théâtre, la plus répandue et la plus agressive au Canada devant le vaudeville et le « *bas étalage du burlesque, faisant de la suggestion de la parole et du geste, dans la double féerie de la lumière et de la couleur* »²⁰. Le cinéma est un spectacle populaire donc, ce qui va le rendre immédiatement suspect. L'autre aspect, c'est l'association, bien rodée, entre critique du cinéma et antisémitisme. Dans cette optique, le cinéma est intrinsèquement bon (« *ce merveilleux instrument d'éducation* »), mais il possède aussi comme le théâtre et comme tout art un « un principe ou un germe secret d'immoralité » qui va être *justement* le levier par lequel les Juifs vont en faire un art mauvais :

Le cinéma deviendra entre leurs mains, à cause de leur soif d'or et leur rage de domination, un outil de dépravation, une école de corruption et de révolution. S'ils y voient une raison d'attirer les foules, et d'emplir les caisses, ils propageront les idées anti-sociales, se feront les champions du divorce ou de l'amour libre, à l'occasion de pratiques malthusiennes. Naturellement

²⁰ Bernard, « L'ennemi est dans la place : théâtre et cinéma », *L'Action française*, vol. XII, No2, août 1924, p. 70.

*ennemis de l'ordre, ils accorderont un appui bienveillant au socialisme le plus destructeur. Pour eux il n'y a d'important que ce qui fait recette.*²¹

Le cinéma « judéo-américain »²² aurait comme but ultime de dominer le « monde civilisé », à commencer évidemment par les Canadiens français perdus dans un océan de « Saxons entremêlés de métèques »²³. Outre que l'on a là un autre exemple de la connivence qui existe entre *L'Action Française* de Paris et celle de Montréal, cette citation est éclairante à la fois sur les griefs adressés au cinéma par les catholiques conservateurs et sur les fantasmes qu'ils y associent : le cinéma est perçu comme le principal facteur de modernité et d'évolution des mœurs, associé ici à une déchéance absolue, une dissolution.

La critique va porter sur trois domaines : la culture de l'esprit, les mœurs et l'épanouissement du sens national, et décrire l'influence du cinéma sur le public.

Sur le plan de la culture de l'esprit, même lorsque les réalisateurs et les producteurs font des efforts pour produire des films « artistiques », le cinéma est perçu comme un agent d'appauvrissement intellectuel : « *Mettant en scène une humanité invraisemblable ou risible, (...) obligé de flatter le peuple et d'être à la remorque de l'opinion, le cinéma aura pour fonction naturelle de mettre au rancart la beauté véritable. Il sera le triomphe du criard et du flamboyant.* »²⁴

Sur le plan moral, même quand le cinéma est de bonne qualité et que la censure veille, l'interprétation ne peut être bénigne : le déshabillé des costumes, les poses, suggèrent la lascivité et sollicitent les sens. Les jeunes ne peuvent qu'être corrompus par une représentation où le meurtre, l'adultère, le vol sont prétextes à rire : le cinéma pousserait ses jeunes spectateurs (et les moins jeunes) à l'imitation de ce qui est montré : « *les véritables fruits, c'est l'empoisonnement des imaginations populaires par les peintures malsaines ou cruelles* »²⁵. Le cinéma s'adresse donc à l'imagination, particulièrement des femmes et des jeunes filles, dont il exalte les sens (dans une pure rhétorique catholique d'opposition du corps à l'esprit) ; mais, plus dramatiquement pour l'auteur, il fait vivre le peuple dans l'illusion, le rêve éveillé : « *Le spectacle détachera l'être de la réalité vivante et de ses tristesses, pour le transporter dans un monde factice*

²¹ Ibid. p.72.

²² Ibid. p.70.

²³ Ibid. p.73.

²⁴ Ibid. p.76.

²⁵ Ibid. p.74.

d'où il ne descendra qu'avec peine »²⁶ et « *par la comparaison constante avec les scènes artificielles ou luxueuses qui sont l'essence du cinéma [les Canadiens] risquent de se laisser éblouir par celles-ci et de ne garder qu'un dédaigneux mépris pour la réalité ordinaire* »²⁷.

Plus grave encore, le cinéma s'attaque finalement au sens patriotique (puisque de toute façon sa fonction ultime est de permettre à « la juiverie »²⁸ de dominer le monde : « *le cinéma n'importe encore chez nous que des mœurs étrangères (...) et cherche à imposer subrepticement la pensée, la philosophie et l'esthétique américaines* »²⁹. Ce-faisant, il s'attaque directement au sens national qui pourtant fait déjà cruellement défaut dans l'épanouissement de l'individualité canadienne française. Il ignore les spécificités du Canada et encore plus du Canada français, qu'il borne à quelques clichés sur le nord et la police montée. Plus grave encore, il ignore l'histoire du peuple canadien français, cette même histoire qui pour Lionel Groulx est la base de sa nationalité, dans le lien qui unit les vivants aux morts, les nouvelles générations aux anciennes : c'est justement ce lien même que le cinéma menace de rompre.

L'enquête conclut en constatant l'impossibilité d'aller contre le cinéma, de revenir en arrière. Elle recommande par contre de reprendre la situation en main, de rendre le cinéma moins nocif : par l'interdiction de la publicité et des films « à caractère pornographique », en interdisant l'accès des salles aux jeunes de moins de seize ans, et en forçant les compagnies américaines à rendre justice aux réalités canadiennes dans ses films. Elle recommande finalement la mise en place d'un cinéma catholique puissant qui vienne combattre le cinéma judéo-américain sur son terrain.

On peut donc constater, suite à cette analyse, que ce courant de pensée a exercé une certaine influence sur la société canadienne française dans son rapport au cinéma. On retrouve de nombreuses suites de cette conception du cinéma, qui était en germe depuis longtemps mais qui s'est trouvé formalisée et synthétisée dans ces pages d'août 1924.

²⁶ Ibid. p.75.

²⁷ Ibid. p.77.

²⁸ Ibid. p.76.

²⁹ Ibid. p.76.

La première suite, on la trouve peu après l'incendie, en 1927, du Laurier Palace à Montréal, qui a coûté la vie à plus de soixante-quinze enfants. Bien que la sécurité des lieux et des pratiques des exploitants de salle soit la principale cause de la tragédie, elle va servir en réalité de catalyseur à un vaste débat public où c'est la moralité du septième art qui est au cœur des débats, lesquels reprennent dans leurs grandes lignes les conclusions de l'enquête de l'Action Française de 1924. De plus, suite à la commission d'enquête royale sur la catastrophe, qui déchaîne les passions et voit la société se scinder entre les pro- et anti-cinéma, l'entrée des salles est purement et simplement fermée aux enfants de moins de seize ans.

Le discours sur le cinéma de Perrault comporte de nombreux échos de celui qu'on trouve en 1924 dans *L'Action Française*. Loin de nous l'idée de le comparer à la pensée grouxiste ou de réduire son discours à ces sources uniques, nous remarquons cependant qu'un fond commun existe, venant certainement d'un discours global sur le cinéma qui a fécondé la conscience des générations suivantes (Perrault n'est en effet même pas né en 1924).

Le principal élément récurrent, c'est cette crainte (vérifiable?) que le cinéma fasse perdre au spectateur le sens du réel, qu'il le rende dédaigneux de sa propre réalité, de sa propre culture. Perrault a en effet tenu souvent ce discours, lorsqu'il se moque par exemple des spectateurs qui sortent d'un western et entendent leurs éperons traîner sur le sol. Cette antienne constitue même chez lui l'un des fondements de sa critique du « cinéma-cinéma », qui substitue à l'expérience vécue une vie fantasmée, et qui dresse un voile entre l'homme et sa réalité : n'a-t-il pas répété à de nombreuses reprises qu'il voulait donner une image, en plus d'une voix, à l'homme d'ici, pour qu'il se rende compte que la réalité est plus belle que la fiction, pour qu'il aime davantage son petit coin de pays que les rêves étrangers véhiculés par le cinéma d'Hollywood ? (Perrault, 1996 : 288-289). Son but ultime ce-faisant était de forcer l'émergence de la conscience du pays dans la conscience collective, un pays devenu visible et audible et dont on peut également faire l'expérience réelle, dans le prolongement de la salle de cinéma. Ce pays il le cherchait justement, non dans la représentation, comme cela a déjà été dit, mais dans l'humain, dans l'homme d'ici, dans ses gestes et sa parole, cet « homme d'ici » dont le sort préoccupe *L'Action Française* lorsqu'elle s'inquiète de l'influence du cinéma sur sa culture propre,

lui justement dont l'individualité collective n'est pas encore pleinement développée à cause justement d'une absence de « sens national ».

Cet « homme d'ici », cela va sans dire, n'est pas entendu de la même façon par Groulx et par Perrault. Perrault n'a jamais fait montre d'intolérance et de mépris pour les autres cultures et autres nations (même envers les anglophones du Canada), et son discours n'est pas empreint de la peur viscérale du nouveau et de l'étranger qu'on trouve chez Lionel Groulx. De plus, et c'est le plus important, Perrault compare la fiction hollywoodienne à une nouvelle église, et tout le dispositif de projection à de nouveaux rites visant à priver une fois de plus le peuple de sa parole et de son pouvoir au profit de clercs et de nouveaux dieux et déesses, d'un veau d'or moderne:

Ne faut-il pas s'inquiéter de voir le mot délirant côtoyer le mot fan qui contient en substance tous les fanatismes de la terre. Et c'est là que l'image nous subjuge avec son cérémonial, ses centaines de millions de milliards de vari-lights, de projecteurs et de décibels. Le chant grégorien à pleine cathédrale ne fait pas le poids. Et il n'y a même plus de représentation. Le prêtre, c'est la divinité elle-même. Le représentant devient le représenté. La transsubstantiation est dépassée. Le comédien, qui est l'idole, incarne un personnage dans un film, mais pour le spectateur fanatisé, le personnage incarné existe moins que le comédien qui l'incarne. Le pain et le vin ont plus d'importance que la chair et le sang. On fabrique des dieux vivants et non de marbre. Immense progrès (Perrault, 1996 : 183).

III.2. Deuxième période : prêtres cinéastes et cinéma éducatif.

Nous allons étudier maintenant de quelle façon le rapport entre cinéma et société québécoise commence à évoluer dans les années 1920, ou, plutôt, comment le clergé s'habitue peu à peu à l'omniprésence de ce nouvel arrivant et à ses frasques, et décide plutôt que de la combattre de front, de trouver des moyens détournés, des tactiques pour s'y faire une place et en neutraliser les aspects qu'il trouve les plus gênants.

Mais pour comprendre cette évolution, il est nécessaire de se pencher sur une forme de résistance et d'adaptation locale de la nouveauté incarnée par le cinéma, que nous n'avons pas encore évoquée : le bonimenteur.

III.2.1. Une alternative ancienne : le bonimenteur.

Il faut savoir que dès les premières attaques contre le cinéma dans le Québec des années 1910, des contre-pouvoirs tentent de s'organiser pour défendre le septième art, plébiscité par les masses populaires et ouvrières des grandes et petites villes.

On trouve par exemple des propriétaires de salles, qui bravèrent les interdictions provinciales et se rendirent même jusqu'à la Cour Suprême du Canada pour maintenir les salles ouvertes le dimanche (MacKenzie, 2004 : 74).

Les bonimenteurs constituent aussi jusqu'au début des années 1930 l'un de ces contre-pouvoirs, s'opposant à la fois aux vindictes religieuses et au cinéma commercial qui tente peu à peu de les évincer. Leur succès, selon Germain Lacasse, participait d'une volonté populaire de faire sien non seulement des films, des thématiques et des sujets étrangers, mais également de s'approprier, de tordre selon des aspirations locales tout un dispositif de projection importé et parfois peu compatible avec la culture vernaculaire. Cette appropriation des formes, du discours et même du dispositif cinématographiques avait souvent le même genre de problématique dans les pays où les bonimenteurs eurent du succès et perdurèrent : face à une invention résolument moderniste, incarnation du progrès technique galopant des nouveaux empires industriels d'Occident, les microcosmes

formées par des cultures locales se devaient de trouver une réponse collective qui permette d'appréhender et de temporiser cette nouveauté agressive et séduisante, de la faire leur :

La considération dont ils jouissent explique probablement l'audace de plus en plus grande des bonimenteurs, qui semblent graduellement supplanter le film ou l'intégrer à leur propre performance. Loin de limiter à une explication des films, le boniment devient rapidement une tactique d'appropriation intégrant le film à un spectacle où les éléments locaux sont privilégiés. (...) la tactique est encore évidente : par les textes d'un auteur local et les répliques de comédiens du cru, faire en sorte que les films produits ailleurs soient attribués à une institution nationale (Lacasse, 2000 : 111).

Le bonimenteur québécois, comme le rappelle Lacasse, instaurait une forme de discours décalé, de résistance, dans une société où une telle chose faisait justement cruellement défaut, tant le contrôle par l'Église des sphères publique et privée est important et efficace. Ce contre-pouvoir plutôt carnavalesque se moquait autant des sirènes de la modernité que de la rigueur des curés, et célébrait en quelque sorte une culture populaire qui se développait dans l'ombre des grandes villes, faite de cinéma, d'automobile et de mœurs légères.

Ces formes de résistance, ainsi que l'énorme affluence des spectateurs dans les salles de cinéma pendant les années 1920, montrent donc qu'il y a au Québec pendant cette période une « cassure » de plus en plus importante entre le clergé et la population : malgré les injonctions faites aux catholiques de ne pas aller au cinéma le dimanche, malgré les menaces faites aux enfants dans les écoles, malgré la multiplication des discours haineux, la population continue d'aller aux « petites vues », ce que ne manquent pas de constater même les plus zélés de leurs détracteurs, qui savent le combat perdu.

L'incendie du Laurier Palace en 1927 viendra donner de l'oxygène à ces derniers. Mais la commission d'enquête qui s'ensuit, si elle leur donne partiellement raison (en instituant l'interdiction des salles aux enfants de moins de seize ans) montrera aussi une fracture béante dans la population, entre les pro- et les anti-cinéma qui sont tout aussi nombreux et déterminés à avoir gain de cause. De plus, les conclusions de cette commission viendront marginaliser le discours visant à diaboliser le cinéma :

Après consultations, le Rapport Boyer déclare tout simplement que «le cinéma généralement parlant n'est pas immoral» et que «les spectacles du dimanche ne devraient pas être interdits». Cela fut senti comme une provocation. Les milieux ecclésiastiques n'allèrent pas jusqu'à taxer le juge Boyer et les

opposants d'anticléricalisme, mais ils insistaient beaucoup sur le fait que ceux-ci sortaient du domaine de leur compétence et refusaient de reconnaître les autorités responsables. À travers leurs déclarations, on peut sentir un agacement considérable à voir des gens s'opposer à leurs paroles. Le monopole clérical de la parole sur la religion et le religieux commençait à s'effriter dans cette contestation sur le cinéma. C'était peut-être la principale facette anticléricale du septième art (Lever, 1977 : 76).

On est en quelque sorte à ce moment à une croisée des chemins : en continuant à s'opposer, en vain, au cinéma, le clergé montre sa faiblesse à la population et se ridiculise. Une partie de ce clergé commence donc à grogner contre les positions des détracteurs les plus acharnés du cinéma et de la culture populaire qui sont en train de leur faire perdre leur assise locale. Si en 1924, Harry Bernard écrit que le cinéma peut aussi être « un merveilleux moyen d'éducation », ce n'est certes pas un hasard, de même pour ses conclusions qui enjoignent à mettre en place un cinéma catholique : la stratégie de l'opposition frontale, qui veut idéalement rejeter le cinéma à la mer, a fait long feu ; de nombreux prêtres voient dans le cinéma justement un moyen de motiver les fidèles à revenir dans l'église : puisqu'ils préfèrent aller aux vues le dimanche, pourquoi ne pas transformer les sous-sols d'église en salle de projection ? Dans les formes alternatives qui vont naître alors, l'influence des bonimenteurs ne sera pas la dernière, bien qu'elle ne soit pas, évidemment, directe : c'est la posture du bonimenteur qui est retenue, car elle permet d'inclure un intermédiaire entre le film et le public, et donc de contrôler et d'adapter le sens du premier et l'attitude du second.

De toutes ces métamorphoses vont émerger deux formes particulières où la présence d'un intermédiaire entre le film et le public est un trait distinctif : le prêtre cinéaste et le cinéma éducatif.

III.2.2. Les prêtres cinéastes.

L'Église est donc inquiète face à l'énorme puissance imaginaire et suggestive de ce nouveau divertissement de masse qu'est le cinéma. Au-delà de la censure, qui est le premier accomplissement du clergé dans le domaine du cinéma, ce qui est visé par la critique, ce sont l'hygiène des salles, la promiscuité permise par l'obscurité et plus que tout l'absence de médiation morale et intellectuelle entre le film et le spectateur.

Un courant catholique pragmatique émerge donc dans les années 1920 et se développera jusqu'aux années 1950. Sa logique : si l'Église ne peut pas contrôler efficacement le cinéma, elle peut en revanche le concurrencer sur son propre terrain, « combattre le mauvais cinéma par le bon » et le mettre au service de la foi.

Ce courant informel mais bien réel, émanant de laïcs et de clercs ayant pris acte de l'incrédulité croissante de la population à l'égard des oukases de l'Église (ou bien n'y adhéraient-ils pas eux-mêmes ?), est néanmoins lui aussi convaincu du caractère problématique du cinéma et de la nécessité de le mettre au service de l'ordre, de la foi et de l'intelligence : au service de la société.

Se développe donc au Québec, au début des années 1920, une nouvelle approche du cinéma par le clergé catholique, selon une logique d'implication des clercs et des laïcs dans le dispositif de projection et de réception du film lui-même : on voit apparaître ainsi vers 1925 des « prêtres-cinéastes » (le premier est Albert Tessier) qui réalisent, projettent et commentent eux-mêmes leurs films devant le public. Ce courant pragmatique, et la logique qui le sous-tend, cherche en fait à aménager un espace local de contrôle au sein de la modernité du cinéma. Il sera renforcé au cours des années 1920-1930 par plusieurs événements particuliers.

L'excommunication papale en 1926 de Charles Maurras et de *l'Action française* (de Paris), eut, là encore, des répercussions, dans le domaine du cinéma cette fois, puisque tout un courant de pensée ultranationaliste et fermement hostile à la modernité et au cinéma se vit soudain affaibli par la mise à l'index du cousin français, ce qui donna d'autant plus de poids aux prêtres favorables au cinéma dans le débat.

Une autre intervention papale, l'encyclique « *Vigilanti Cura* » de 1936 eut encore plus d'impact, renforçant la position du clergé favorable au cinéma. Dans ce texte, les catholiques du monde entier sont invités à s'emparer du cinéma (« *face auquel aucun moyen d'influence quelconque [n'est] capable d'exercer sur les foules une action plus efficace* »), et non plus à s'y opposer de façon automatique. À partir de *Vigilanti Cura*, le mouvement des prêtres cinéastes se renforça donc pour devenir une véritable institution encadrée par le Service de Ciné Photographie de la province de Québec dans les années 1940.

Ce qu'il faut tout d'abord avoir à l'esprit, c'est que ces « prêtres cinéastes » vont développer des formes particulières de cinéma du fait de deux facteurs déterminants : leur volonté de mettre le cinéma au service de la foi et de la société canadienne française et leur volonté de ne pas faire un cinéma « commercial », païen, mais établir au contraire un modèle qui soit en rupture avec le cinéma hollywoodien, qui soit plus proche de leurs conceptions de l'interaction sociale, et qui remette donc en cause la relation instaurée par le cinéma commercial entre le film et le public.

Ces cinéastes ne veulent pas d'une salle obscure où le public serait fasciné par le film, passif face à lui. Au contraire, ils veulent que ce rapport soit basé sur « l'intelligence et la raison », qu'il y ait un médiateur entre le film et le public (ne retrouve-t-on pas un peu le rôle du curé qui, traditionnellement, assure le rôle de médiateur *local* entre Dieu et les croyants ?) : un guide, qui sache provoquer l'activité spirituelle et intellectuelle du public en face du film. De fait, le commentaire du prêtre sur le film qu'il a lui-même réalisé et qu'il fait en général en direct devant ses ouailles, est une sorte de prêche. Nous remarquons donc à ce propos que non seulement les prêtres-cinéastes s'inscrivent en cela dans un mode spectaculaire « traditionnel » et non « moderne », et qu'ils prolongent des habitudes populaires locales prises au contact des bonimenteurs de cinéma : ils effectuent une double médiation, entre le cinéma hollywoodien auquel est habitué le public et la culture cléricale d'une part ; entre le cinéma bonimenté et cette même culture cléricale d'autre part : ce qu'ils proposent n'est ni du cinéma commercial ni du cinéma de bonimenteur.

Cette conversion d'une partie du clergé canadien-français au cinéma eut une grande importance sur les pratiques de cet art et son histoire au Québec, puisque plusieurs y voient l'origine du cinéma québécois, notamment Yves Lever (1977 : 27). Scott MacKenzie pense pour sa part retrouver dans le dispositif mis en place par les prêtres cinéastes l'une des premières formes de « sphère publique alternative » organisée autour du cinéma, où il est possible de contester l'identité collective imposée par l'Église et imaginer d'autres formes de socialités :

A second point of resistance, and one of the origins of the shift in the French-Canadian filmmaking from feature to documentary – and from entertainment to socially activist filmmaking – can be traced to the films of Father Albert

Tessier and the rise of the amateur film-making, which began to emerge as an alternative form of cinema around this time. (MacKenzie, 2004 : 113-114).

Mais comment s'organisait le travail de ces prêtres-cinéastes ?

Le plus connu de ces singuliers ecclésiastes fut Mgr Albert Tessier, des Trois-Rivières, qui promenait avec lui son matériel de tournage et de projection à travers le pays, et produisait lui-même ses films. Historien, professeur, éducateur, photographe, il fut avant tout connu pour son fervent régionalisme à l'endroit de sa « patrie », la Mauricie, dont il forgea l'appellation.

Il réalisa ses premiers films dans le milieu des années 1920, de sa propre initiative et sur ses propres deniers, ce qui lui conféra de fait une certaine indépendance vis-à-vis du gouvernement de la province et vis-à-vis de l'Église. Passionné par la nature dans la perfection de laquelle il voit la trace de la main de Dieu, il organisa dans toute la province pendant une quarantaine d'années plus de trois mille conférences (Lacasse, Lecompte, 2007), qui pouvaient parfois drainer des foules considérables (plusieurs centaines de personnes). Ces conférences consistaient en la projection d'un ou plusieurs de ses films, qu'il commentait lui-même, en direct, selon des textes écrits et remaniés sur place en fonction de l'ambiance, et cela même si le cinéma « parlant » existait depuis plusieurs années déjà. L'assemblée devait garder le silence pendant la conférence qui avait au fond les allures d'un prêche sur les bienfaits de Dieu et de la Nature, mais elle pouvait ensuite intervenir et commenter le film (Lacasse, Lecompte, 2007).

Il arrivait, comme l'indique Scott MacKenzie (MacKenzie, 2004 : 114), que l'abbé Tessier remonte ultérieurement ses films pour tenir compte des commentaires du public.

Pour se faire une idée de la façon dont Tessier conçoit l'esprit de ses conférences, on peut se référer à un texte sur l'enseignement qu'il publia en 1930 :

Pourtant la nature reste l'incomparable éducatrice. Elle parle à tout l'être, elle est accueillante à tous, ses leçons s'adressent aux plus humbles comme aux plus riches. Il suffit de savoir la regarder, de se laisser prendre à ses beautés, de scruter, avec la volonté de les comprendre, les multiples problèmes qu'elle pose, de tenir son esprit en éveil pour saisir les multiples leçons qu'elle donne: leçons d'ordre, d'harmonie, de beauté, d'inlassable activité. L'observation attentive nous fait découvrir partout dans le monde les lois merveilleuses de la vie qui se manifeste dans tous les êtres, met partout son empreinte et conditionne le perpétuel recommencement des choses. La vie,

*souffle divin qui anime tout, soutient tout, transforme tout ce qui, plus que tout autre phénomène créé, nous révèle Dieu!*³⁰

Outre le caractère profondément religieux de son approche de la nature, on retrouve chez Tessier un autre élément singulier dans le fait qu'il milite pour un savoir et un enseignement non pas « livresques », mais saisis *sur le vif*, au contact de la nature, par l'expérience. Il faut noter aussi que cette « nature canadienne » que défend Tessier va constituer la base de son régionalisme : faire connaître aux habitants du Québec la beauté de leur province.

Le choix de commenter les films *en direct* dénote quant à lui une attitude bien particulière vis-à-vis du cinéma : au niveau pratique, ce choix procède du coût prohibitif, pour un particulier, de réaliser du cinéma sonore dans les années 1930 ; il procède aussi d'une volonté délibérée d'intervenir directement auprès du public plutôt que de laisser le film seul tenir un discours impersonnel, obéissant en cela à la volonté d'une partie du clergé québécois de mettre le cinéma au service de la foi. Ce choix procède enfin de traditions et d'une culture bien établies, dans lesquelles il était impensable qu'il n'y ait pas de médiation humaine et *orale* lors des réunions de la collectivité, car cette médiation jouait le rôle même de « ciment » de la collectivité (structurée autour de l'autorité de l'Église et de son clergé) : le spectacle était *dans* cette interaction entre les membres de la collectivité présents dans la salle, il ne pouvait se tenir seulement sur la surface de l'écran.

L'abbé Proulx, un autre célèbre prêtre-cinéaste, vint pour sa part au cinéma au milieu des années 1930. Il produisait ses films selon des commandes du gouvernement provincial. Il ne les commentait pas systématiquement en direct, préférant enregistrer un commentaire lors du montage, selon une conception très didactique du cinéma (Lever, 1977 : 130).

Si l'abbé Tessier se focalisait sur les richesses et trésors de la Nature lors de longs monologues illustrés de panoramas divers, l'abbé Proulx en revanche concevait son cinéma selon un angle plus didactique et éducatif : par exemple, promouvoir la colonisation de l'Abitibi (*En pays neufs*, 1934-37) moderniser les techniques d'agriculture (*Les couches chaudes*, 1942) ou encore faire l'article des écoles ménagères (*Les écoles ménagères provinciales*, 1938).

³⁰ Tessier, « Quelques réflexions d'un éducateur: paresse intellectuelle - le manuel et l'enseignement livresque - l'étude de la nature - ses bienfaits », *Le Devoir*, 9 août 1930, p. 1 et 2.

Pour se faire une idée de la teneur générale de ces commentaires enregistrés ou lus, on peut par exemple voir *En pays neuf* (1934-37). Ce film dépeint la geste des colons abitibiens, ces chômeurs de Montréal que le gouvernement provincial a cru bon d'engager dans un hypothétique « retour à la terre » plutôt que de les voir fomenter la révolte en ville. Le commentaire chante les louanges de ce retour à la terre plus ou moins forcé, utopie de longue date de l'Église canadienne française. Il instaure un point de vue complètement extérieur à la réalité filmée : jamais le spectateur ne sera renseigné sur les conditions de vie réelles de ces colons, sur leurs motivations. Année après année, ce qui transparait, c'est la ferveur religieuse des colons, dont le stade de développement est auguré à l'aune de la magnificence de l'église qu'ils bâtissent au milieu de nulle part. Les séances de cinéma dans lesquelles étaient projetés les films de l'abbé Proulx donnaient en outre lieu à des conférences sur les sujets abordés, par un spécialiste de la question, comme un agronome, un professeur.

Ce qui ressort des sujets développés par les films de l'abbé Proulx, c'est d'abord l'image d'une grande implication de l'Église dans les aspects de la vie sociale des habitants du Québec ; c'est ensuite une volonté délibérée d'affirmer la vocation profondément agricole et rurale de la province (par exemple *Jeunesse rurale*, 1951). C'est enfin la nature didactique et éducative de sa conception du cinéma, un trait qui n'est pas forcément présent dans le cinéma de Tessier.

À la suite de Tessier et Proulx s'engagèrent de nombreux prêtres-cinéastes reliés au Service de Ciné Photographie de la province ou aux œuvres de l'Église, qui s'impliquèrent avant tout dans des formes didactiques et éducatives de cinéma.

Le trait commun de tous ces « prêtres-cinéastes », et donc l'aspect singulier de leur travail, c'est qu'ils mirent progressivement en place un système de diffusion « catholique » à travers toute la province, plus spécialement auprès des populations rurales, dans lequel un prêtre ou un conférencier servait d'intermédiaire entre le public et le film.

Pour une description globale et actuelle de ces circuits organisés par les prêtres cinéastes, on peut se référer aux travaux d'Élise Lecompte et de Germain Lacasse, qui publient sur le site web du groupe de recherche « cinéma et oralité » le texte suivant :

Ces prêtres-cinéastes « sillonnaient le Québec de ville en village, organisant des conférences pendant lesquelles ils projetaient aux paroissiens leurs propres films, devisant en direct sur les bienfaits de la nature éternelle ou les leurrés de la modernité ». (...) Leurs réseaux étaient extrêmement bien organisés, et nombre d'églises étaient équipées d'un projecteur au sous-sol, et d'une radio qui permettait de préparer la venue des prêtres conférenciers : une véritable culture clérico-cinématographique avait vu le jour, qui drainait des publics de grande envergure (...) À partir des années 1930, donc, l'Église va favoriser l'émergence d'une forme de cinéma directement contrôlable, puisque réalisée, projetée et commentée par des curés, des abbés, des prêtres, avec une mission à la fois d'éducation populaire et de promotion des valeurs traditionnelles nationales. Une structure gouvernementale va même voir le jour qui encadrera ou, le cas échéant, facilitera, la production et la distribution : le Service de Ciné Photographie du gouvernement du Québec.³¹

Cette dernière citation nous fait donc prendre conscience à quel point s'était développé au Québec dès le milieu des années 1930, parallèlement aux films diffusés dans les salles commerciales, un système parallèle et original visant à contrecarrer l'influence du cinéma sur les mœurs et coutumes des habitants de la province. Même si ce système parallèle était considérablement limité dans ses moyens et que sa mission de départ devait rester à peu près inefficace, puisqu'il n'a jamais « détourné » un seul catholique des salles de cinéma, il fonda cependant une « tradition » et des habitudes de spectature reliées, une certaine *idée* du cinéma qui complétait l'autre, issue du dispositif de projection du cinéma commercial.

On retrouve dans cette idée deux aspects contradictoires, qui reflètent en fait l'attitude ambiguë du clergé à la naissance du cinéma en tant que média de masse : d'une part une méfiance viscérale envers la nouveauté, d'autre part, un espoir que la technique puisse libérer l'homme de sa condition terrestre. Cette méfiance est avant tout fondée sur le fait que le cinéma transporte le discours de la modernité, il *est* la modernité pour nombre de personnes qui assistent aux séances, particulièrement en zones rurales. Avec lui surviennent de nouveaux modes d'existences, de nouvelles représentations, de nouveaux modes d'appréhension de la réalité :

While the spread of urban-industrial technology, the large-scale disembedding of social (and gender) relations, and the shift to mass consumption entailed processes of real destruction and loss, there also emerged new modes of organizing vision and sensory perception, a new relationship with "things," different forms of mimetic experience and

³¹ Lacasse, Lecompte, « Les prêtres cinéastes du Québec », *Cinéma et Oralité*, septembre 2007, visite le 1^{er} janvier 2009, <http://cri.histart.umontreal.ca/grafics/cinoralite/d2.asp>

expression, of affectivity, temporality, and reflexivity, a changing fabric of everyday life, sociability, and leisure (Hansen, 1999 : 59)

C'est cette modernité que tentent justement d'appriivoiser les prêtres-cinéastes, essayant de transférer dans les nouveaux modes de perception et de conception du réel les anciennes structures sociales issues de la tradition : l'ordre ancien, considéré comme « naturel, divin ». Les prêtres-cinéastes voient justement dans cette fusion la possibilité d'*améliorer* cet ordre (et non de le remettre en cause) : à leurs yeux, la technique ne peut être mauvaise en soi, elle doit être mise au service d'un idéal, sa seule raison d'être. Ils vont donc chercher à mettre en place des stratégies locales, des tactiques éphémères pour tracer au milieu des antagonismes un chemin qui leur soit propre. Par ces tactiques de résistance, ils s'aménagent, à l'image des bonimenteurs mais selon des modalités bien différentes, un espace propre, significatif, que nous pourrions appeler un « modernisme vernaculaire » (Hansen, 1999). À la différence des bonimenteurs, ce « modernisme vernaculaire », qui transite par l'autorité des clercs sur l'assemblée des croyants, cherche à se comporter en discours « dominant », à se représenter comme émanation de ce que pense la majorité, c'est à dire qu'il reflète au fond le discours de l'élite canadienne-française du moment, à la fois catholique et conservatrice.

L'activité des prêtres cinéastes comme Tessier ne doit pas être évaluée au prorata du nombre total de spectateurs ou en fonction de leur imperfection formelle ou esthétique : en évaluant le succès et l'importance des prêtres-cinéastes selon les critères du circuit commercial, et en laissant de côté l'importance justement de leur mode de diffusion, on risque de négliger ce qui fait l'originalité de cette forme de cinéma qui connaissait au contraire, relativement à son dispositif, un vrai succès, puisque des centaines de spectateurs étaient souvent présents aux séances. Le cinéma de Tessier a influencé l'histoire du cinéma québécois par une certaine recherche de spécificité, d'adéquation avec la culture « d'ici », et surtout, par une dimension orale héritée des bonimenteurs, qu'il a « léguée » aux générations suivantes, notamment les cinéastes du direct.

III.2.3. Les circuits de cinéma éducatif.

Le cinéma éducatif, traditionnellement dénigré et méprisé par la critique cinématographique, a pourtant constitué pendant la première moitié du vingtième siècle, dans de nombreuses régions du monde dont le Québec, une forme répandue et massive de cinéma « marginal ». Ce qui ne veut pas dire contestataire de l'ordre établi.

À la même époque où les prêtres-cinéastes croissent et se multiplient, cette autre forme, catholique mais laïque, destinée avant tout aux écoliers mais pas seulement, voit le jour et se répand parallèlement

Ils partent eux-aussi des mêmes constats à l'origine de la mise en place des prêtres cinéastes, notamment la nécessité de combattre le mauvais cinéma par le bon, ainsi que celle d'inclure dans le dispositif de projection un « intermédiaire » qui contrôlerait le sens du film : un professeur, un conférencier, un animateur spécialisé par exemple.

Mais le cinéma éducatif procède aussi du constat que le cinéma, s'il peut être un formidable adjuvant à l'éducation, perd cette qualité sitôt qu'il répond aux exigences du circuit commercial :

Les expériences montrent que le film, comme tel est un procédé d'enseignement passif, et que les leçons de formation morale, ou les renseignements que l'on voudrait donner aux enfants de cette façon n'ont presque pas de portée pratique: l'enfant se perd dans la multitude des images. Il lui faut un guide, qui sache provoquer son activité intellectuelle en face du film, et ce guide, il ne le trouve pas dans les salles publiques». C'est le Conseil pédagogique de la Commission des Écoles catholiques de Montréal qui parle.³²

Il va donc s'agir d'une forme cinématographique qui dépend étroitement d'une certaine institutionnalisation, une prise en charge par des instances étatiques ou publiques. Son succès au Québec puis au Canada est lié à de multiples facteurs, parmi lesquels on peut citer : la difficulté d'établir un cinéma commercial local capable de concurrencer le cinéma américain (le cinéma éducatif serait donc à la fois un refuge face et un remède contre l'hégémonie hollywoodienne) ; la puissance des institutions religieuses catholiques et protestantes au Québec, qui sont capables de mettre en place et de nourrir un système de distribution non commercial de films (assurer à la fois la projection des films et leur rentabilisation, l'achat et la circulation des copies) ; la mission cadre de l'Office National

³² « Doit-on laisser entrer les enfants au cinéma ? » *Œuvre des Tracts*, No 236, par le Comité des Oeuvres Catholiques de Montréal, 1939, p.13.

du Film en 1939, voulue par Grierson, qui assigne justement à l'organisme de produire et distribuer des films éducatifs et documentaires à l'échelle du pays.

Tous ces éléments font que l'on a pu constater au Québec et au Canada, selon des modalités parfois opposées, la mise en place d'une « culture » du cinéma éducatif et de sa logique utilitariste et non commerciale, qui court des années 1920 jusqu'aux années 1980. Une exception culturelle, serait-on tenté de dire, tant le cinéma éducatif fut bien organisé et puissant dans toutes les régions du Canada, procédant d'une volonté de faire du cinéma *autrement*.

Les premiers circuits de cinéma « éducatif » du Québec sont mis en place par Joseph Morin, pour le ministère de l'Agriculture provincial en 1920, avant donc les premiers prêtres-cinéastes (Lever, 1977 : 26).

C'est sur leur modèle que sera ensuite développé, dans les années 1930 puis 1940, un vaste réseau de distribution de films pédagogiques auprès des écoles et des collectivités locales. Ce développement se fera parallèlement ou conjointement, selon les cas, à celui des prêtres cinéastes, qu'il complète adéquatement. On trouve dans le cinéma éducatif autant des sujets destinés aux écoles, comme adjuvant à l'enseignement (en histoire, en géographie, en biologie), que de sujets destinés au public « adulte », particulièrement rural (hygiène à la ferme, caisses coopératives etc.).

Si l'on en croit l'Office d'information et de publicité du Québec (notice funéraire de Joseph Morin, 1964), Morin fut réalisateur à ses heures, mais il est surtout connu pour avoir été à la fois un grand « propagandiste » ainsi que le fondateur et l'organisateur du Service de Ciné Photographie de la province en 1941. Il a aussi été l'un des premiers responsables du bureau de l'ONF à Montréal, en 1944, lorsque cette institution se trouvait encore jumelée localement au Service de Ciné Photographie par des accords de distribution : il chapeautait à la fois l'un et l'autre.

Joseph Morin est donc un personnage incontournable de l'histoire du cinéma non-commercial du pays, qui fonda une sorte d'équivalence locale à l'Office National du Film, le Service de Ciné Photographie.

Cette structure combinait à la fois la fonction de production et de distribution des films éducatif, et elle encadrait et coordonnait l'activité des prêtres-cinéastes, laquelle se confond d'ailleurs parfois, avec le cinéma strictement éducatif : quelques prêtres-cinéastes

réalisaient et projetaient leurs propres films, tandis que d'autres ne faisaient que projeter en les commentant les films au catalogue du Service.

Ce-faisant, le Service de Ciné Photographie aida donc le clergé à établir un vaste réseau de distribution non-commerciale à travers tout le Québec, des villes aux campagnes les plus éloignées ; les prêtres participants avaient aménagé les sous-sols de leur église en salle de projection, dont l'obole constituait le droit d'entrée.

Morin joua donc également un rôle décisif dans le recrutement et l'encadrement des premiers agents de la distribution non commerciale de l'ONF au Québec, les « représentants », qui évoluèrent les premières années, donc, sous la férule des curés (du moins ceux qui avaient des circuits à l'extérieur des villes).

Ces représentants, en effet, les premières années, suivaient les circuits instaurés par les curés, et passaient de paroisse en paroisse sous la supervision du curé local qui s'occupait d'annoncer les films en chaire et, le cas échéant, d'accueillir ces commis-voyageurs du cinéma (voir à ce propos les archives personnelles de Jean-Théo Picard pour l'année 1944-1945 à l'Office National du Film). Les premiers balbutiements de l'ONF au Québec en ce qui concerne les circuits non-commerciaux, furent donc jumelés à une structure préexistante dans laquelle le clergé était largement impliqué.

III.2.4. Prêtres-cinéastes, cinéma éducatif et sphère publique alternative ?

Le cinéma éducatif comme les prêtres-cinéastes procèdent donc d'une volonté de mettre le cinéma au service de la société, dans une optique chrétienne. Ils se sont inspirés de la figure pourtant honnie du bonimenteur (trop grotesque, trop moderniste, trop irrespectueux de l'ordre établi) dans la mise en place d'un intermédiaire entre le public et le film, qui contrôle à la fois le sens perçu ainsi que la subordination des spectateurs à l'ordre ainsi rétabli. Il s'agit dans l'un et l'autre cas, de notre point de vue, donc, d'une tentative de reprendre le contrôle non pas seulement du cinéma, mais des spectateurs, de l'interaction de la société avec le cinéma.

Les prêtres cinéastes et le cinéma éducatif aménagent bien un espace local de négociation du discours moderniste véhiculé par le médium cinématographique, comme le faisait le bonimenteur à son époque. Cette négociation passe par la parole, par le vernaculaire et par la performance du présentateur : elle instaure donc également une certaine situation d'oralité.

Cependant, cette situation d'oralité nous paraît limitée dans son « potentiel d'inventivité » ; nous ne pensons pas, à l'encontre de Scott MacKenzie et de quelques autres, que les prêtres-cinéastes et le cinéma éducatif provoquent la mise en place de « sphères publiques alternatives » où pouvait être renégociée l'identité collective et s'exprimer les attentes de la population.

Dans le cas des prêtres-cinéastes, le but était justement d'assurer l'efficacité d'un prêche sur un large auditoire par le biais du cinéma, et la figure même du prêtre était une figure d'autorité : par ce stratagème, l'Église pouvait reconduire son autorité ancienne et contestée au cœur de la modernité cinématographique : ils produisirent bien une forme alternative de cinéma basée sur l'oralité, mais en aucun cas cette forme ne permettait une renégociation des anciennes hiérarchies sociales et des représentations qui leur sont liées : au contraire, elle les reconduisait.

Dans le cas du cinéma éducatif, la situation est assez similaire : le protocole même encadrant les séances instituait lui aussi une figure d'autorité (l'instituteur, l'agronome, le spécialiste), et la marge de manœuvre du public était bien mince, puisque les questions posées étaient formatées à l'avance, programmées dans l'optique d'un bon suivi de l'enseignement dispensé ; dans le cas où le public posait les questions, celles-ci étaient largement déterminées par le cadre même de la projection et de son protocole : ce qui manquait était justement la possibilité même d'une discussion ouverte, non pas sur le thème du film, mais la société qu'il était supposé refléter.

D'un certain point de vue, les prêtres-cinéastes apparaissent bien comme des « aïeux » du cinéma direct et de la dimension orale qui y est décisive et essentielle. Ce sont des aïeux parce qu'ils ont d'une part reconduit une tradition ancienne et bien ancrée, celle du bonimenteur et de la culture traditionnelle dont il est issu. Ils ont de ce fait permis à une forme éminemment locale de spectacle cinématographique d'émerger. Ce sont aussi des aïeux du cinéma direct du fait qu'ils ont instauré dans la conscience du public

québécois l'habitude d'un « intermédiaire », ou d'un « intercesseur » entre le film et le public, entre la réalité et le cinéma : c'est un élément que l'on retrouve dans de nombreux films de l'Équipe Française de l'ONF, particulièrement chez Perrault.

Par contre, s'il s'agit de chercher chez les prêtres-cinéastes ou dans le cinéma éducatif la trace de sphères publiques alternatives, c'est à dire un espace où prend forme une contestation des discours dominants, dont le médium primordial serait l'oralité, alors ce sont des aïeux bien ternes. De même, si l'on cherche du côté de ces pratiques alternatives du cinéma le témoignage ancien d'une sorte de participation populaire au spectacle, de performance collective, alors, encore, on doit admettre que l'on a fait fausse route, qu'un chaînon est toujours manquant, le chaînon le plus essentiel.

III.2.5. Le cinéma éducatif, les prêtres-cinéastes... et Pierre Perrault.

Cette culture du cinéma éducatif, d'un cinéma au service de la société, a évidemment laissé des traces qui sont selon nous bien visibles, particulièrement dans le discours et la pratique cinématographique de Pierre Perrault.

Le premier élément n'est pas une transmission mais une analogie, entre l'Abbé Tessier et Perrault. Bien qu'il soit peu probable que les deux hommes se soient même côtoyés, on retrouve de l'un à l'autre certains éléments récurrents : la même volonté de dire et faire connaître le pays par le moyen du cinéma, la même dimension « régionaliste ». On ne peut donc pas à proprement parler d'« héritage », mais d'une certaine convergence de vue malgré la distance.

Mgr Tessier réalisait donc ses propres films, qu'il commentait en direct devant les spectateurs, sous la forme d'un prêche qui visait avant tout à rendre sensible le public aux beautés de la nature, dans l'harmonie de laquelle il voyait la main de Dieu.

Cette fascination pour la nature, on la retrouve évidemment chez de nombreux cinéastes documentaristes, et l'idée de voir l'œuvre de Dieu dans l'harmonie d'un paysage, ou dans l'ingéniosité du vivant, dépasse de loin le cadre strict du cinéma. Perrault

quant à lui ne cherche pas Dieu dans la nature, et son cinéma est bien d'avantage tourné vers les hommes.

Mais Perrault, s'il s'intéresse à l'homme, s'intéresse surtout à *l'homme d'ici*, c'est à dire à l'homme en rapport avec son monde, avec son environnement, à l'homme qui inscrit sa marque sur le monde et le nomme : l'artisan, le poète, le navigateur, l'agriculteur, le chasseur, autant de personnages qui façonnent la nature et son imaginaire. On retrouve dans ses films et dans sa poésie la même fascination que Tessier pour le nom des choses, pour la désignation précise des plantes et des animaux « d'ici », pour tout ce qui montre justement une inscription de l'homme dans son milieu de vie, dans ce paysage qu'il a façonné localement et auquel il a droit d'attribuer des noms : c'est tout le sens de l'exploration et du poème de Jacques Cartier, qui revient dans *Pour la suite du monde* et dans *Un Pays sans bon sens*, puis dans *La Grande Allure* (1986). C'est tout le sens de la poésie de Perrault qui veut « nommer » le pays pour le faire advenir (Perrault, 1996 : 45).

La dimension régionaliste, chez Perrault comme chez Tessier, est inséparable de l'acte de nommer le pays, de cette médiation de l'expérience par une sorte de poésie du vécu. Le régionalisme de Tessier est en effet fondé sur l'idée que l'esprit canadien français, tant littéraire qu'artistique, est inséparable de la connaissance de son environnement, et doit s'en imprégner pour produire une œuvre originale :

La nature, notre nature canadienne plus que toute autre, fournit un champ inépuisable aux investigations de l'esprit. Notre indifférence à l'égard de ses beautés, notre ignorance presque absolue des éléments propres qui la composent, des lois qui la régissent et des êtres qui l'aiment constituent la charge la plus forte contre la façon impersonnelle et presque exclusivement livresque dont nous menons nos études. Il est inconcevable, du simple aspect littéraire ou artistique, par exemple, que nous ayons si longtemps et si totalement négligé la seule source qui aurait pu développer au pays une forte et originale culture littéraire ou artistique. (...) De l'aveu d'autorités compétentes, ils sont l'exception, même parmi les lettrés, ceux qui peuvent identifier avec un peu de maîtrise nos plantes et nos arbres. Que dire des autres sections des sciences naturelles ?³³

On comprendra ici que Tessier fut fortement impressionné par les thèses du régionalisme littéraire, ce courant de pensée que nous détaillerons dans la partie suivante et qui milite activement pour la création d'une littérature proprement canadienne-française, qui reflète et stimule l'esprit national. Mais Perrault, contrairement aux régionalistes et à Tessier, ne

³³ Tessier, *Le Devoir*, 9 août 1930, Op. Cit. p.1-2.

joint pas la question nationale à une dimension spirituelle, tout comme il n'est pas dans la contemplation de l'œuvre de Dieu, fut-elle le Saint-Laurent : il est obstinément du côté de l'humain, de l'immanence contre la transcendance, et sa conception du pays correspond à cette idée que l'esprit national est avant tout contenu dans le peuple, le collectif, et pas dans le territoire donné par Dieu aux Canadiens français.

Le second élément, c'est cette volonté de Perrault à faire un cinéma qui parle aux gens « d'ici », et qui reflète leur société, leurs préoccupations, qui soit adapté à leur société. On se souvient certainement du discours développé par Perrault sur le cinéma, un discours apparemment souvent extrêmement réducteur, rejetant même Fellini dans les limbes d'une fiction indigne (Perrault, 1996 : 135). Perrault se concevait en quelque sorte comme le « Dernier des Mohicans » dans un océan de cinéma hollywoodien, et son intransigeance nous semble fortement empreinte de la volonté exprimée par les prêtres-cinéastes de développer une forme « locale » de cinéma, qui parle aux gens « d'ici », capable de combattre le « mauvais cinéma ». Cela dit, la critique du cinéma de fiction que fait Perrault est plus complexe qu'il n'y paraît au premier abord, bien plus complexe que celle des prêtres-cinéastes : il ne s'agit pas pour lui seulement de remplacer un cinéma qui nuit aux bonnes mœurs et à la tradition, il s'agit avant tout de se méfier d'un art qui prétend reformater le réel selon les objectifs d'un discours dominateur.

En effet, lorsqu'il attaque la fiction du « cinéma-cinéma », ce que reproche Perrault tant à Hollywood qu'au cinéma français, c'est de substituer un imaginaire étranger à l'imagination locale, de « coloniser les âmes » des Québécois au risque de les faire disparaître en tant que culture particulière, que les pères n'aient plus d'héritage à transmettre à des jeunes déracinés. Il ne s'agit donc pas d'un simple antagonisme entre réalité et fiction, mais d'un problème de société aux ramifications multiples qui a comme épicerie le cinéma.

Or, c'est la constitution même du cinéma en tant que médium qui pose problème aux yeux de Perrault : il est, sous sa forme commerciale, une arme plus qu'un art. Cette arme possède deux dimensions complémentaires qui la rendent efficace, et qu'il s'agit donc de désamorcer pour faire un cinéma « autre » : la première dimension, c'est son inquiétante étrangeté ; la seconde, c'est la fiction en tant que telle.

L' « inquiétante étrangeté » du cinéma commercial, aux yeux de Perrault, tient au fait qu'il dépeint une société, un état d'esprit, une culture qui fondamentalement ne sont pas les nôtres. Cet aspect en soi, seul, ne poserait pas problème si ce n'est celui de l'exotisme dont il se défie.

La seconde dimension, qui complète la première, c'est la fiction, c'est-à-dire les mécanismes mêmes par lesquels le cinéma ou la littérature représentent et composent leur discours : la fiction n'est pas ce qui est produit mais le mode de production, soit les fondements de la représentation et du spectacle cinématographiques. La fiction, que Perrault associe volontiers à la religion et à son décorum, s'adresse selon lui directement aux émotions et non à l'intelligence, et permet au cinéma de produire une représentation équivalente au réel : la fiction est ce qui aux yeux de Perrault fait oublier l'artificialité de la représentation, en fait oublier la facticité, contrairement au théâtre qui jamais ne se donne pour la vie. Supérieure donc au réel, plus cohérente et palpable que lui, cette représentation s'y substitue et rend l'homme méprisant de sa propre culture qu'il trouve terne et mineure en comparaison : cette représentation est en fait un discours sous-jacent de domination :

C'est justement ce que j'appelle l'envahissement du territoire de l'âme. Surtout que l'envahisseur ne respecte aucune frontière. Nous ne serons bientôt plus personne à force de devenir tout le monde. Après avoir fondu les âmes de ces hors la loi pour en faire des canons, pour en faire un peuple, le cinéma refuse de s'en tenir à ce résultat et entreprend par le même procédé de conquérir la planète. Bien sûr il y aura des résistances. Et le Parthénon finira bien par s'effondrer. Mais quand ? En attendant, la bible américaine continue de persuader les foules : les Russes veulent manger des bigmacs, les Chinois porter des jeans et même les Japonais boivent du coke ou du pepsi. Pourquoi sinon par la force de l'image qui remplace la force des choses, la bouche des canons. Le cinéma hollywoodien ressemble à un divertissement. En vérité il est un endoctrinement. Il dit en toutes lettres : God is an American. Le western n'est que l'apologie du crime fondateur, en justifiant la force par le pouvoir et le pouvoir par la force. Le droit du plus fort est le fondement même du rêve américain dont les conséquences sont camouflées dans l'image (Perrault, 1996 : 185-186).

Et là se trouve pour Perrault le vrai problème posé par le cinéma commercial : par l'union de ces deux dimensions, le cinéma est donc une machine à rendre « mineures » les cultures qui n'en produisent pas. Il est l'émanation non pas d'une culture étrangère, puisque il ne représente aucune réalité, mais de la volonté de domination d'une conception du monde sur toutes les autres : une aliénation de l'humanité par une certaine idée de la

modernité : Perrault, comme les prêtres-cinéastes, cherche donc à reprendre en main le cinéma pour le faire correspondre à la culture qu'il voit et expérimente au quotidien. Mais à la différence de ces derniers, ce qui pose problème, ce n'est pas son étrangeté, c'est que cette étrangeté soit servie par un discours de domination.

Perrault, en tant que tel, voit le cinéma comme un merveilleux outil dévoyé : un outil justement pour aller à la rencontre de cette humanité oubliée, méprisée, un outil pour comprendre et fraterniser. Si les prêtres-cinéastes voyaient dans le cinéma la potentialité d'une élévation de l'esprit, Perrault y voit lui la possibilité d'une humanité plus respectueuse des hommes, justement, une meilleure humanité.

Ce cinéma, il faut donc le tordre et le reformuler pour le rendre coalescent à la société québécoise, quitte à rayer définitivement certains traits que les spectateurs considèrent pourtant comme définitoires : le spectaculaire, notamment, le jeu d'acteur. Mais la fabulation, l'imaginaire, la légende, et même la mise en scène ne sont pas nécessairement à exclure, voire pas du tout : il s'agit de produire un cinéma qui tienne compte de la réalité québécoise non par des thématiques ou des discours spécifiques, ou encore par une « québécoisisation » de son dispositif : il s'agit de reformuler sa complexion elle-même, en mettant en place un dispositif qui laisse cette réalité s'exprimer, s'emparer du médium, parler à travers lui. C'est en cela qu'il se distingue notamment des prêtres-cinéastes et du cinéma éducatif. Sa conception du cinéma ne vise pas seulement à correspondre à la réalité « d'ici » : elle vise à libérer le cinéma, et les cultures minoritaires en général, du joug d'un cinéma dominant et dominateur. Si ses films s'adressent à son peuple, sa conception du cinéma vise à affranchir l'humanité de la fiction, dont l'émanation la plus récente est le cinéma commercial, mais qui passait aussi auparavant par la religion. (Perrault, 1996 : 184).

Le troisième élément de la conception qu'a Perrault du cinéma et qui nous semble renvoyer à celle des prêtres-cinéastes et du cinéma éducatif, c'est cette volonté, d'extraire le cinéma à la fois du divertissement et de l'acte « gratuit », de l'art pour l'art, afin de le rendre *utile* au public, d'en faire une sorte de mission d'intérêt public.

Perrault, que cela soit par son parcours ou par ses discours, a réaffirmé à de nombreuses occasions son attachement à une conception du cinéma, non pas comme

« service public », notion qui renvoie trop à l'idée de fonctionnariat et d'institutionnalisation, mais comme « propriété collective » :

C'est toujours une sorte de recherche de mon identité, loin des héros, des saints et des statues. À même le matériau le plus vulgaire : l'Homme de tous les jours. Car j'aime les hommes et les mots qu'on dit vulgaires justement parce qu'ils ne parlent pas latin mais français ou québécois. Mais à aucun moment je ne me suis demandé ce qu'il fallait incorporer dans un film pour qu'il se vende bien. (...) J'ai voulu atteindre quelqu'un et non rejoindre tout le monde. En définitive j'ai voulu m'atteindre moi-même. J'étais le public. Et mon entreprise un peu naïve consistait à me persuader d'hommes, de femmes et d'îles d'ici. Et j'ai pu croire un jour un peu naïvement que ces sortes de découvertes d'un pays pouvaient intéresser les gens du pays. Une œuvre d'estime ne quelque sorte : comme Champlain naviguait à l'estime. Autrement dit (mais c'est difficile à dire), je ne veux pas transformer l'homme (l'homme du commun dirait Dubuffet) en public mais je voudrais trouver un moyen pour rejoindre l'homme d'ici et, au lieu de le transformer, le persuader de lui-même. Transformer le public en hommes !!! (Perrault, 1983 : 38).

Ce qu'il faut bien comprendre ici, c'est qu'au-delà de la nécessité de faire un cinéma adapté à la culture québécoise, se manifeste chez Perrault la volonté de mettre le médium au service de la collectivité, et particulièrement de sa formulation, de son expression. L'idée même de baser sa démarche documentaire sur la sollicitation et la captation de la parole individuelle et collective procède de ce principe de base que le cinéma doit « servir à quelque chose », en l'occurrence à une culture à s'entendre, se voir, pour s'attester à elle-même qu'elle existe et qu'elle est digne d'être représentée à l'égal des autres. Du moins est-ce là le projet de Perrault.

Il ne s'agit donc plus d'une ambition pédagogique ou didactique guidée par des principes religieux, mais plutôt d'un néo-humanisme, qui se garderait d'imposer des discours généralistes sur l'Humanité, grâce à un cinéma de scrutation qui substitue aux concepts abstraits l'humain et sa particularité, sa parole personnelle.

Il existe donc dans le cinéma de Perrault cette tension permanente entre d'une part la volonté de mettre le cinéma au service du collectif, (comme les prêtres-cinéastes), et d'autre part cette dimension irréductible de l'homme particulier. Mais toujours on trouve cette focalisation sur le désir de faire œuvre *utile*. Cet aspect particulier, que Perrault a complexifié par sa propre approche, était selon nous largement répandu au Québec dans les milieux étudiants et religieux des années 40-50.

Ce-faisant, on peut mettre en parallèle cette conception du cinéma avec le refus de Perrault de se considérer comme un réalisateur, un « auteur », cette affirmation perpétuelle que ses films au fond appartiennent aux personnages, que c'est eux qui les ont faits :

Je ne tiens pas outre mesure à être un auteur, un cinéaste ou un écrivain. Mon travail consiste à me situer en porte-à-faux. À renier jusqu'à un certain point la notion d'artiste ou de créateur. Tous ces mots ont un rapport à l'imaginaire vénéré. Je me contente du réel. Je ne peux pas prétendre être plus qu'un témoin. Et c'est déjà beaucoup il me semble. Un témoin qui leur donne la parole au tournage et leur rend la parole au montage (Perrault, 1996 : 83).

On se rendra compte ici de la puissance de ce paradoxe constitutif de la démarche artistique de Perrault : faire œuvre personnelle à partir du collectif et de la parole donnée, tracer son propre chemin, reconnaissable entre mille, au milieu de cette matière grouillante et instable, de ces parcelles d'humanité qu'il a captées et qu'il tente de restituer dans leur intégrité, cette « *chair vive dont il fait son théâtre* » (Perrault, 1973 : 78-79).

Le quatrième élément, ou le quatrième « héritage » de Perrault lui venant des prêtres-cinéastes, et des bonimenteurs avant eux, se situe dans sa conception même du cinéma et de son rapport au réel : il s'agit de cette omniprésence d'un intermédiaire entre le réel et le film, d'un intercesseur entre ceux qui sont filmés et le public, qui vient en quelque sorte « présenter » le discours.

Évidemment, cet « intermédialité », à la projection, ne peut pas se concrétiser, s'incarner, excepté dans les quelques séances où Perrault était présent devant les spectateurs et interagissait avec eux. Nous parlons ici plutôt d'une posture particulière du cinéaste par rapport au film qu'il construit et qui se traduit par une certaine figure qui indique au spectateur que ce qu'il voit n'est ni la réalité brute, ni un récit cinématographique transparent, ni un discours documentaire autonome ; même les films plus « classiques » de cinéma direct ne rendent pas cette impression d'avoir affaire, à travers le montage, à une conscience au travail, un canevas discursif : ce que le spectateur perçoit apparaît comme « filtré » par une conscience qui laisse apparaître son parcours, ses errances, ses hésitations, ses « jeux de mots » : le film se donne ouvertement comme discours en progression, même quand il s'agit d'un film à thèse comme *Un Pays sans bon sens*, le spectateur est comme interpellé par ce procédé.

Perrault a aussi évoqué cette posture lorsqu'il expliquait son engagement personnel dans les films, à la fois comme garantie de l'expérience vécue, et comme responsabilité du

discours tenu, ou lorsqu'il expliquait qu'il « s'intercédaît » Alexis ou Léopold pour parler à travers eux : il ne s'agissait pas de figure de rhétorique mais bien de l'aveu d'une tentative délibérée de « témoigner » par et à travers le cinéma.

Intercesseur pendant le tournage, entre les personnages et l'équipe de l'ONF, entre les personnages eux-mêmes, entre le projet de film et l'aventure vécue, Perrault cherche à prolonger cette posture participative jusque dans le tissu même du film, de manière à la rendre palpable au spectateur.

Ce refus de céder la place devant le médium, ce refus de l'absence de celui qui tient le discours nous semble caractéristique, encore, d'une culture particulière du cinéma, d'un héritage venu des bonimenteurs, perpétué par les prêtres cinéastes. Pierre Perrault ne s'inclut pas physiquement dans le film, mais sa conscience est le filtre sensible de l'expérience remédiée par le film.

Ce qui distingue fondamentalement Perrault des prêtres-cinéastes ainsi que du cinéma éducatif, c'est cette volonté farouche de ne pas substituer un discours de domination, celui de l'autorité religieuse, de l'expert, du professeur, à un autre discours de domination, celui du cinéma commercial. Comme nous allons le voir maintenant, cette volonté de ne pas faire autorité est une spécificité de certaines formes populaires de spectacles cinématographiques que l'on trouve au Québec dans les années 1950 et 1960, autour des représentations de l'Office National du Film ainsi que des ciné-clubs étudiants.

Cette volonté de « faire autorité » qui se dégageait de la démarche des prêtres-cinéastes ainsi que du cinéma éducatif, empêchait ces deux formes pourtant populaires et vernaculaires de cinéma d'accéder à une véritable implication dans la société ainsi qu'à une participation fraternelle à la vie de ceux qu'ils filment. Plus drastiquement, elle empêchait la mise en place d'une situation propice à la discussion libre et ouverte comme objet même de la projection. Or ce dernier trait, que l'on trouve au cœur de la démarche des représentants de l'Office National du Film au Québec ainsi que du mouvement des ciné-clubs étudiants, a eu une importance décisive sur les cinéastes de l'ONF et sur Perrault.

III.3. Troisième période : Cinéma des ciné-clubs et des représentants : le cinéma « participatif ».

De 1944 jusqu'à la fin des années 1950 s'étend au Québec ce que les historiens ont qualifié de « Grande Noirceur », c'est à dire le règne despotique de Maurice Duplessis et de son parti, l'Union Nationale.

Cette période est actuellement revisitée par les historiens québécois contemporains, qui critiquent le portrait établi de cette époque par leurs prédécesseurs de la Révolution Tranquille, s'interrogeant notamment sur le rôle effectif que joua l'Église catholique dans la politique de Duplessis. Traditionnellement, donc, la Grande Noirceur est perçue, comme son nom l'indique, comme une ère moyenâgeuse, au cours de laquelle un despote s'appuie sur l'Église Catholique pour asseoir un pouvoir rétrograde et étouffant sur la population. De cette époque on a donc retenu à la fois la sévérité et la rigueur des autorités religieuses qui ne tolèrent aucune dissidence, et le caractère antidémocratique, anti-syndicaliste et affairiste du parti au pouvoir. L'image est celle d'une société canadienne française en sourdine, en stagnation, sous la pression constante de ses élites religieuses qui contrôlent la vie culturelle, sociale et intellectuelle de la population et lui assignent d'en haut son identité collective.

Pourtant, comme nous l'avons vu dans la partie précédente, il semblerait d'une part que l'Église n'ait pas forcément joué ce rôle de son plein gré, et qu'elle n'était peut-être pas si monolithique que cela. D'autre part, et c'est là que le cinéma nous est précieux, il y a de la vie et de la contestation sous le couvercle, une vie grouillante mieux organisée année après année, utilisant le cinéma comme espace d'expression et de contestation de l'ordre établi :

Cela se devine dans la prise en possession des hommes et du pays que l'on trouve dans le cinéma, le théâtre et la littérature d'ici, c'est à dire dans le monde des signes et des mythes ; cela fermente dans les milliers – non pas les centaines – les milliers de comités et d'associations qui réunissent leurs membres tous les soirs à travers le Québec, cherchant à analyser, comprendre, remettre en question les décisions d'hier, et trouver des réponses originales au « défi américain » ; et ces comités n'ont rien à voir avec les community groups de l'Ontario, par exemple, qui ne cherchent qu'à mieux appliquer les prémices de la culture programmée (Godbout, 1975 : 130).

Godbout fait ici référence à un aspect méconnu de la société québécoise pendant la Grande Noirceur, qui lui survivra et que l'on retrouve encore au cours des années 1960, sous des formes qui ont cependant évolué : il fait référence à une vie souterraine, déterminée et organisée qui a souvent pris comme cœur le cinéma.

En effet, entre 1948 (création de la première fédération de Conseils du Film à Montréal) et 1958 (date de sortie des *Raquetteurs*), le contexte cinématographique québécois se modifie en profondeur et une nouvelle génération d'animateurs, de cinéphiles et de cinéastes émerge, qui va se mettre en porte-à-faux avec les formes et pratiques cinématographiques préexistantes. En rupture avec la tradition, elle va instaurer une nouvelle conception de la communauté dans laquelle le médium cinématographique va jouer un rôle de premier plan ; cela ne se fera pas sans changer en profondeur également le cinéma, particulièrement au niveau de son implication dans la « réalité » : cinéma et société québécoise sont pris dans un même mouvement de co-définition, où la discussion est ce autour de quoi tout le reste s'organise.

Nous allons analyser ce mouvement à partir de ses principales composantes : la distribution et les représentants de l'ONF, l'évolution de l'Action Catholique et le mouvement des ciné-clubs.

Ce qui est remarquable, c'est que Perrault, bien qu'il n'ait pas directement participé à ce mouvement cinématographique (il n'est pas dans les ciné-clubs, s'intéresse peu au cinéma ces années-là), va en porter tout de même les traces dans sa conception et sa pratique du cinéma. Peut-être même en est-il l'accomplissement le plus abouti, ayant poussé à un point rarement égalé l'interpénétration du cinéma et de la société et le principe d'un cinéma « discursif », où la discussion et le débat sont des composantes essentielles : il n'a pas participé directement au mouvement, mais ce dernier l'a rattrapé, imprégné.

Ce mouvement communautaire qui prend donc place au Québec entre 1948 et 1958 *dépasse* le cinéma, bien que ce dernier en soit l'un des déclencheurs et l'une des manifestations les plus évidentes. Il dépasse le cinéma car il est un mouvement global de la société québécoise d'alors, et de sa jeunesse en particulier. L'évolution des opinions et de la foi de Perrault lors de son passage au *Quartier Latin* n'y est d'ailleurs pas étrangère : elle s'y inscrit, elle est une des (nombreuses) preuves que ce mouvement a débordé le cinéma.

Nous pensons donc trouver dans cette période, particulièrement sous estimée des historiens du cinéma, le « chaînon manquant » entre le cinéma direct et la culture populaire du Québec, particulièrement cette propension de ce cinéma à ouvrir des espaces de discussion que MacKenzie appelle des « sphères publiques alternatives ».

Donc, de notre point de vue, cette troisième période de l'histoire des pratiques populaires entourant le cinéma au Québec est d'une importance cruciale. D'abord du fait que Perrault et les autres futurs cinéastes de l'équipe française de l'ONF de sa génération y soient « en formation » d'une façon ou d'une autre. Ensuite parce qu'elle démontre une collusion importante, directe, entre cinéma et histoire politique et sociale, sur fond d'une double opposition : entre nationalisme québécois et fédéralisme canadien d'une part, entre modernistes et traditionalistes québécois d'autre part.

Pour expliciter toutes ces remarques, nous allons donc maintenant nous pencher plus avant sur les suites des pratiques initiées par les prêtres-cinéastes et le cinéma éducatif : les représentants de l'Office National du Film et le mouvement des ciné-clubs. Nous allons particulièrement observer leur évolution et leurs interactions entre 1946 et 1960, ainsi que leur implication sur le terrain social, culturel et politique.

III.3.1. Les représentants de l'Office National du Film.

Les représentants de l'ONF et les circuits de distribution non-commerciale dont ils sont responsables sont la concrétisation d'un vieux rêve de John Grierson, qui fut le premier directeur de l'ONF :

Grierson believed that the documentary idea, in shunning repression and mystification, could play the role of honest broker between the power of the State and the people, a kind of friendly medium in the service of two ways communication between the governors and the governed (Evans, 1985: 9).

Ce rêve consistait donc à utiliser le cinéma documentaire comme agent de modernisation et de démocratisation de la société par le biais duquel les gens, particulièrement les classes populaires ou défavorisées, puissent s'impliquer activement dans leur société et en comprendre mieux les rouages. Dans cette conception, le medium cinématographique doit atteindre toutes les couches de la société, particulièrement celles qui sont éloignées des

centres de décision. Le cinéma fait alors, en même temps, office de moyen de communication et d'éducation, ainsi que de catalyseur de la vie communautaire, qu'il dynamise et mobilise :

The catalytic effect of John Grierson and his school of idealistic filmmakers would change all this and give substance to the argument that propaganda techniques used properly and in the national context, might make a nation more democratic, especially if the viewers identified themselves, their values, and their national aspirations upon the screen (Evans, 1985 : 26).

He agreed with the Russian writers who emphasized that the key to the future lay with people in the community finding and believing that they had the means to be creative and useful (Evans, 1985: 38-39).

Cette mission reposant sur une distribution efficace des films dans toutes les couches de la société était suffisamment importante aux yeux des responsables de l'Office pour mobiliser la moitié de ses ressources financières entre 1942 et 1956. L'ONF mit donc en place progressivement, durant la même période, un vaste réseau de distribution et de projection de films à travers toutes les régions du Canada, fonctionnant sur le principe de la gratuité ou de la quasi-gratuité du visionnement.

Organisation générale.

Ce réseau repose sur de nombreux bureaux « locaux », comme celui de Montréal ou de Québec par exemple, et on en trouve dans la plupart des régions du Canada. Ils ont chacun une grande liberté de manœuvre. Le réseau fait montre ainsi d'une grande souplesse, puisqu'il est supposé être capable de s'adapter aux contextes et moyens locaux.

La cheville ouvrière de tout l'ensemble est le « représentant », qui est rattaché aux bureaux locaux et organise, sur le terrain, la distribution des films de l'ONF. Ce rôle d'intermédiaire est si important que pour de nombreuses populations, le représentant est l'incarnation de l'ONF, son vrai visage. Simple projectionniste au départ, son rôle va se transformer et se complexifier au fur et à mesure que le réseau se développe et se complexifie, sous la triple influence des directives de l'Office, des conditions locales et de sa propre initiative : ainsi le travail effectué en 1950 par un représentant à Trois-Rivières n'était pas le même que celui d'un représentant de la Vallée du Richelieu, et était encore

plus dissemblable de ce que l'on peut trouver à la même époque à Moncton ou à Edmonton.

On peut citer grosso modo trois étapes dans l'évolution du travail des représentants : dans l'immédiat après-guerre, c'est avant tout un projectionniste, qui apporte avec lui tout le matériel nécessaire à la projection, dans des régions parfois si éloignées que les spectateurs n'ont jamais vu de films, et encore moins de films sonores.

De 1945 jusqu'en 1950, le représentant développe lui-même ses circuits et ses points de distribution sur le territoire qui lui a été désigné. Sa mission est d'animer les séances qu'il organise lui-même, par la discussion. Elle est aussi d'inciter les citoyens, les associations et les administrateurs locaux (les mairies, les bibliothèques, les chambres de commerce) à former des structures qui prendraient son relais dans la circulation des films et l'organisation des séances et des discussions : ces structures s'appellent les « Conseils du Film ».

Après 1950, le rôle du représentant n'est plus, ou presque plus, d'organiser et d'animer lui-même les séances : il est surtout de développer les Conseils du Film, d'y faire adhérer le plus d'associations possibles à l'échelon local, et de repérer et de motiver le « leadership » local à y participer, à s'asseoir à la table de discussion des associations. Son rôle est aussi de conseiller et d'aider ces associations à organiser leurs séances et la circulation des copies. Il est enfin de former des animateurs qui organisent des discussions dans les séances. Cette dimension est primordiale : tout le système mis en place par l'ONF a comme objet ces discussions populaires, autour des films.

L'aspect essentiel du travail des représentants réside dans sa dimension *locale*. Le représentant est un homme de terrain, embauché à la fois pour ses capacités à utiliser un projecteur et conduire une automobile, mais aussi pour sa connaissance approfondie de son territoire et des problématiques qui y sont liées, tant sur le plan social qu'économique. Cette dimension est explicitée par l'un des plus anciens et fameux représentants du Québec, Jean-Théo Picard, qui écrit en mai 1946 dans son rapport mensuel : « *Car, à mon sens, le représentant de l'ONF est un type qui doit se mettre le nez... discrètement... dans les affaires des municipalités, de tout groupement, afin d'influencer à bon escient, et à propos, leurs activités communales... au moyen du film* »³⁴.

³⁴ Picard, « Sur mon circuit ce mois-ci », mai 1946, archives de l'Office National du Film.

Une autre de ses qualités est son implication initiale dans les communautés locales. Ainsi, la plupart des représentants de la période 1945-1960 au Québec sont issus de l'Action Catholique, et possédaient avant leur embauche un bagage dans l'animation sociale et communautaire qui sera fortement mis à contribution.

Une dimension essentielle de ces circuits de distribution non-commerciale tient à leur objectif lui-même : il ne s'agit pas d'amener simplement le cinéma dans les villes et les campagnes, dans toutes les couches de la population : il s'agit de faire œuvre sociale et communautaire par le cinéma : les films produits et présentés par l'ONF dans ces circuits sont prévus pour traiter de problèmes concrets, à l'échelle locale ou nationale : construction de bibliothèques, embauche de professeurs, hygiène dans les fermes, mécanisation de l'agriculture, organisation des caisses d'épargne populaire, légitimité des syndicats, place de la femme dans la société : voilà autant de sujets soulevés par les films et qu'il s'agit de présenter à la population. Non seulement les représentants aident les associations locales et leurs responsables à choisir les films en fonction de leurs besoins propres, mais ils les incitent, par leur connaissance du terrain, à regarder tel ou tel film pour tenter de régler un problème local et de s'organiser en ce sens. Parfois, des films sont réalisés sur les suggestions des représentants, qui ont pour mission de faire remonter aux oreilles des producteurs les projets de films proposés par le public :

Evelyn Cherry [cinéaste anglaise de l'ONF dans les années 1940-1950] (...) has given credits to Watson [secrétaire de production] for making the two-ways communication process so effective : Cherry described a splendid flow of enthusiasm and ideas for films coming from the people. We didn't sit in committee or consultations and decide what the films would be. The film ideas came and then we sat and talked about how we could do it. We'd say "those people out there... have sent ideas. Now, how can we get this done in order to send a film back to them?". Cherry's account illustrates how the Grierson's philosophy of listening to the people as well as communicating to the people was more than rhetorical cant (Evans 1985 : 151).

L'autre dimension essentielle, c'est cette nécessité de permettre et de susciter le plus possible une discussion ouverte et libre. Pour se faire une idée de la forme que pouvaient prendre ces discussions et l'importance que pouvait y accorder l'ONF, on peut se fier à plusieurs documents. Ainsi de nombreuses directives ou publications internes (comme le journal *Montage*, qui est publié entre 1950 et 1952 pour les employés francophones)

explicitent aux représentants comment animer correctement une discussion : le représentant doit avant tout se poser en « médiateur » :

*Rien n'est plus difficile que de lancer une discussion sérieuse, de l'orienter dans un sens précis, de l'empêcher de dégénérer en bavardage, de maintenir l'intérêt dans l'auditoire. Non, ce n'est pas facile de faire surgir de nouvelles idées quand la discussion tente de mourir, ou bien de résumer l'opinion générale quand tout le monde répète les mêmes choses. (...) L'habileté d'un meneur de discussion consiste à forcer délicatement les moins bavards à exprimer leurs opinions. Pour qu'une discussion soit vivante, il faut que la majeure partie de l'auditoire y participe.*³⁵

Le représentant doit particulièrement éviter qu'une figure d'autorité s'impose dans la discussion, ou d'en former une lui-même, afin que la parole ne soit pas monopolisée par une seule personne ou instance, que chacun se sente autorisé à parler, à égalité avec les autres.

Un film particulièrement révélateur de la mission des représentants fut produit par l'ONF pour être projeté sur les circuits : *Ciné-forum* (Biggs, 1953). Il visait à expliquer aux membres des Conseils du Film comment bien organiser la séance et, surtout, la discussion. Il en existe d'ailleurs deux versions, l'une avec des acteurs francophones et l'autre avec des acteurs anglophones ; le fait qu'on se situe ici dans un contexte où, d'habitude, les francophones doivent très souvent se contenter d'un simple doublage sonore en français de films anglais en dit assez long sur l'importance du film aux yeux des responsables de l'Office.



Illustration 1 : Ciné-Forum, Biggs, 1953

³⁵ *Montage*, No1, septembre 1950.

Ciné Forum fonctionne sur une double mise en abîme : des représentants (hommes et femmes) en formation regardent des films qui montrent des représentants au travail, c'est à dire en train de projeter des films et d'animer des discussions. Le premier est l'exemple de ce qu'il ne faut pas faire, le second, celui qu'il faut suivre pour que le public participe à l'animation de la séance. Le film projeté concerne la réinsertion sociale des prisonniers après leur libération.



Illustration 2 : Ciné-Forum, Biggs, 1953

Les solutions retenues pour faire parler le public consistent justement à rester parmi les spectateurs, comme si l'on était l'un d'entre eux. Il s'agit aussi de préparer à l'avance des questions sur des situations concrètes, vécues dans la localité, demander par exemple comment on aurait réagi « nous » : le représentant s'inclue au public. La discussion représentée n'est pas pédagogique, bien que la facture même du film soit, elle, assez didactique.



Illustration 3 : Ciné-Forum, Biggs, 1953

Ce paradoxe n'est qu'une des nombreuses particularités de *Ciné-forum*. On peut aussi noter cette mise en abîme qui vise au fond à inclure le spectateur au premier niveau de diégèse, c'est à dire celui de la formation des représentants. On peut enfin remarquer que l'ONF aurait très bien pu filmer une vraie discussion en salle : le choix d'utiliser des acteurs est dû d'après nous au fait qu'il existe un certain « dédoublement de la personnalité » de l'Office, qui cherche à la fois à aider les gens à s'exprimer, mais ne fait pas confiance à leur amateurisme. Cette dimension, sur laquelle nous reviendrons dans la partie suivante, est très importante pour comprendre l'attitude de l'ONF vis-à-vis des cinéastes du direct à peine cinq ans plus tard : on veut libérer la parole, mais pas se laisser déborder par les effets de cette libération.

À travers ce portrait rapide, on peut donc constater qu'à l'échelle du Canada, les circuits communautaires forment le catalyseur d'une reformulation sociale, qui touche particulièrement les campagnes et les petites villes, et qui s'étend sur plusieurs échelles, locales et régionales, notamment par cette propension à articuler des thématiques générales à un fonctionnement souple et adapté au terrain grâce à la personne du représentant.

Ces circuits vont prendre sur le territoire québécois des formes et des significations bien particulières, et ils ne vont pas aller sans rencontrer de multiples obstacles répandus sur leur chemin par le Premier Ministre Duplessis. Leur action ne passera pas inaperçue, et ne sera pas sans conséquences. D'un autre côté, en raison même des particularités

culturelles, nationales et linguistiques du Québec, les représentants québécois vont donner beaucoup de fil à retordre à leur organisme de tutelle.

Les représentants de l'ONF au Québec.

C'est le Service provincial de Ciné-Photographie, qui coordonnait déjà l'activité des prêtres-cinéastes et du cinéma éducatif, qui est chargé en janvier 1942 de mettre en place les circuits non-commerciaux de l'ONF au Québec. En ce qui concerne les régions rurales et les petites agglomérations, le Service a ses propres réseaux de projections, organisés de paroisse en paroisse, avec des responsables religieux, et c'est principalement la Ligue des Œuvres Catholiques qui chapeaute ces réseaux. Les premiers circuits ruraux des représentants de l'ONF vont donc être calqués sur ces réseaux religieux.

Les premiers mois de service de Jean-Théo Picard, l'un des plus fameux de ces représentants québécois, nous donnent une idée assez précise de ce que devaient être les circuits pendant la guerre au Québec (source : *Journal* manuscrit de Jean-Théo Picard, Gaspésie, 1944, aux archives de l'Office National du Film à Montréal). Ses premiers circuits amènent Picard en Gaspésie, pendant cinq mois, de l'été à l'automne 1944. La plupart des responsables de séances sont des curés, qui sont en liaison radio et s'informent ainsi de la venue du représentant. Ils annoncent les films en chaire. Ils aiment bien le cinéma pour la plupart, mais voient d'un mauvais œil la gratuité du système : certains ont équipé leur sous-sol aux frais de l'église, et comptent sur les projections pour faire un peu d'argent. Les séances ont lieu soit dans le sous-sol de l'église ou la salle paroissiale, ou encore en extérieur. Parfois, c'est un mur de l'église passé à la chaux qui sert d'écran. Les séances de l'ONF se font en plus des séances habituelles.

On constate donc, à travers les mémoires de Jean-Théo Picard, que les débuts de la distribution communautaire de l'Office National du Film au Québec sont déjà bien structurés, se greffant sur des structures et des habitudes préexistantes, et que le clergé local exerce sur l'ensemble un contrôle soutenu mais sympathique au cinéma.

En 1945, des tensions voient le jour entre l'Office et le Service de Ciné Photographie, reflétant les tensions naissantes entre l'ONF et le gouvernement Duplessis,

qui a succédé au gouvernement libéral de Godbout en 1944, et l'Office rompt son partenariat. Le noyau dur des représentants qui se forme à ce moment-là repose sur des représentants embauchés depuis 1944, dont Jean-Théo Picard. Ce noyau est issu dans une proportion assez importante des rangs de l'Action Catholique, ou des Jeunesses Étudiantes Chrétiennes : ils ont une expérience d'animation communautaire, sont bilingues pour la plupart, à la différence des représentants des autres provinces, souvent unilingues anglais et confrontés à d'autres contextes.

Les représentants du Québec, avec les quelques représentants francophones des autres provinces, vont donc connaître une évolution distincte de celle des autres représentants du Canada, et se forger un esprit à part, incarné notamment par le magazine *Montage* (1950-52) qui s'adresse spécifiquement aux représentants francophones. Ce journal a tenté à la fois de mettre en commun les expériences des représentants francophones et de fédérer leurs différentes aspirations, en les rapprochant également des préoccupations des équipes de production par l'intermédiaire de Jacques Bobet, l'un des rares producteurs francophones de l'ONF, qui écrit dans le périodique des notices explicatives et ironiques sur le fonctionnement de la production. Il est aussi, en tant que producteur, l'un des principaux artisans du direct dont il a fortement encouragé les cinéastes.

Les premières années, les représentants québécois, habitués donc à l'animation populaire, se muent d'eux-mêmes en bonimenteurs : on apprend par exemple dans leurs rapports mensuels au directeur régional qu'ils doublent les films en anglais dont le commentaire est incompréhensible pour les publics ruraux francophones : ils font un commentaire en direct, en coupant le son et en parlant dans le micro du projecteur. Ces commentaires, comme ils le rapportent, sont plus ou moins fidèles, plus ou moins brodés :

Pis nous autres, étant donné qu'on avait aucune directive, t'sé, moé je l'faisais parce que j'aimais ça, je l'avais fait dans les organisations d'jeunesse chez nous pis j'continuais tout simplement à dialoguer avec les gens pis à leur poser des questions. À tel point que des fois, j'fermais l'son parce que les gens comprenaient pas le commentaire, j'faisais mon propre commentaire ou bien j'leur disais « Remarquez à tel moment du film là on va vous donner une explication » comme La Vallée des Dynamos hein ! le développement de l'électricité aux Etats-Unis. On allait jusqu'à aller chercher des mots dans l'dictionnaire pour savoir qu'est-ce que c'est qu'le commentaire voulait dire. On arrêtais la projection pis on allait chercher

l'mot dans l'dictionnaire, l'institutrice était là, ç'tait en plein l'bon temps là a v'nait l'dire. Ah, les gens disaient « C'est ça qu'ça veut dire, très bien »³⁶.

Les représentants du Québec organisent également dès 1944 des discussions autour des films, de leur propre chef et avant toute demande de l'ONF en ce sens (toujours selon les rapports mensuels et leurs propres témoignages). Certains représentants choisissaient également de couper certaines scènes selon les contextes et les autorités cléricales présentes dans la salle, refaisant le montage du film. D'autres louaient des copies de films Disney à leur propres frais pour agrémenter les programmes de l'ONF jugés ennuyeux pour les enfants.

Ces pratiques de bonimenteurs sont attestées également dans les comptes-rendus des réunions annuelles des directeurs régionaux de la distribution de l'ONF : elles servent d'argument pour appuyer les demandes incessantes de films en français qui soient spécifiques à la culture du Canada français et du Québec. Ces comptes-rendus confirment aussi que les représentants du Québec commentaient effectivement les films et organisaient des discussions avant que cela ne leur soit demandé officiellement : pour les directeurs régionaux, il est temps alors d'accélérer la formation des représentants québécois afin de mieux encadrer ces discussions « sauvages ».

Les représentants du Québec pratiquent ce que Germain Lacasse appelle un « cinéma oral », basé sur la possibilité qu'ait lieu une performance in situ, entraînant dans un même mouvement film, spectateurs et représentant :

Ces pratiques marginalisées proposaient une autre perception du cinéma : une expérience de type théâtral, où l'interprétation est partiellement confiée à des acteurs présents, où le public peut exprimer des réponses qui sont entendues ; c'est également une situation où il y a interlocution, où la performance est souvent liée à des préoccupations locales et traduite selon une pragmatique particulière variant selon la composition de l'auditoire. On peut synthétiser les caractéristiques de cette expérience par l'expression « cinéma oral », ou cinéma de l'oralité (Lacasse, 2000 : 164-165).

Les représentants québécois mènent également une sorte de guérilla envers les instances dirigeantes de l'ONF à Ottawa, notamment concernant la langue utilisée dans les films et au travail. Ainsi, ils réclament obstinément des films, mais aussi des manuels, des publicités et des catalogues en français. Ils tentent aussi d'imposer le français dans les réunions ayant lieu au Québec. Ils critiquent sévèrement les films de guerre (dans une

³⁶ Picard, *Les Anciens Souvenirs*, 1^{er} avril 1981, non publié, non paginé.

Province s'étant fermement opposée à la conscription obligatoire, l'inverse eut été étonnant), ainsi que tous les symboles de l'impérialisme britannique, notamment la présence aux génériques de films de l'Union Jack, sifflé et raillé dans les salles. Ils réclament des thématiques reflétant les préoccupations des habitants du Québec, que les films soient réalisés sur leur territoire en fonction des sujets *locaux* proposés par le public.

Leur argument le plus important dans la promotion du « fait culturel français » est qu'il s'agit selon eux du meilleur moyen de mener à bien leur mission d'éducation populaire par le film. Cette argumentation, relayée chaque année par les directeurs régionaux, a probablement joué un rôle dans la nomination, en 1950, de Bernard Devlin à la tête de l'unité de production en français, marquant un renouveau de celle-ci à un moment critique de son histoire (James, 1977 : 289) : les attaques incessantes du gouvernement québécois contre l'ONF, ajoutées au fait que de nombreux films étaient en anglais ou inadaptés au contexte québécois, avaient dramatiquement fait baissé le nombre de réservations de films sur le territoire québécois, laissant craindre un arrêt total de la production en français.

Mais le nouveau commissaire, Arthur Irwin, prit plutôt la décision de redoubler d'efforts pour tenter de séduire le public québécois et répondre aux attentes formulées par les représentants :

The most important appointments came on November 8, 1950, when Bernard Devlin was given the responsibility of producer of all original films in Unit A, and Jacques Bobet was placed in charge of all versions and revisions. (...) With these appointments there was at last something that could be called a "French Production Unit", headed by a French producer (James, 1977 : 290-291).

Il est à noter que la vision de James diffère de celle de Pierre Véronneau sur la même période et les mêmes événements. Pour Véronneau la nomination d'Irwin, bien que censée relancer la production française, s'effectuait surtout dans un cadre particulier : refonder l'ONF autour d'une nouvelle loi (la *loi nationale sur le film* du 14 octobre 1950) dans le but à la fois de répondre aux allégations de communisme et de réaffirmer le mandat de l'Office dans un contexte trouble d'après-guerre et de diminutions budgétaires. La nomination d'Irwin, si elle donna un coup de fouet salutaire à l'ONF, conduisit plutôt à une pression accrue sur les francophones, poussant de nombreux cinéastes vers la sortie : Irwin, dans son souci de mieux structurer l'ONF, avait nommé à un poste de contrôle direct de la production un francophobe notoire : Don Mulholland.

Tous ces éléments viennent donc construire une image singulière des représentants de l'Office au Québec, revendicatifs et engagés sur le plan local, ils tentent néanmoins d'améliorer, d'adapter la logique de la distribution à leur propre contexte afin d'en garantir le succès. S'ils critiquent la forme, la langue, la distance prise par les films et la direction, en revanche, il est très rare de trouver dans les rapports des représentants une critique sur les objectifs affichés des films et du programme de distribution, soit la modernisation de la société québécoise.

Les représentants de l'ONF et le clergé québécois.

Toutes ces activités menées au Québec par les représentants de l'ONF, comme on l'a compris, ne vont pas sans éveiller l'attention du gouvernement et des autorités religieuses locales.

Quand l'ONF demanda aux représentants de constituer des Conseils du Film, de repérer et motiver le « leadership » local, de connaître les préoccupations de chaque localité, et de pousser les gens à discuter de leurs problèmes et à s'organiser, il s'engageait sur un terrain laissé traditionnellement à l'Église par le gouvernement provincial, celui du « discours social ». Et en cherchant le leadership local, l'ONF remettait de facto en cause un autre « leadership » : celui du clergé.

Le travail des représentants prit donc rapidement une dimension politique de tout premier ordre, et les circuits communautaires de l'ONF instaurèrent sur le territoire québécois un contre-pouvoir attesté par Jacques Beaucage :

En dehors des syndicats, il y avait évidemment les mouvements d'action catholique rurale, les cercles de fermières, etc., et tout ce monde là était couvert par les aumôniers. Y avait même des aumôniers de caisses populaires. Alors déjà, ça rompait une tradition dans le milieu de voir qu'il y avait une activité culturelle sans la présence d'un aumônier. Ça c'était un événement. Et quand on a commencé à travers ça à former en plus du projectionniste un animateur bénévole dans les circuits, qui pouvait faire discuter les gens (...) les gens se sont demandé « qui va dire le mot de la fin à l'occasion d'une programmation. Y aura pas de conclusion, c'est dangereux ». Jusqu'à ce

*moment-là, le mot de la fin, c'était toujours monsieur le curé, ou monsieur le vicaire qui le disait. On arrivait là avec quelque chose d'absolument neuf.*³⁷

Le journal interne des représentants francophones, *Montage*, rapporte également le cas dans son premier numéro en septembre 1950 d'un représentant qui, en Acadie, a réussi à convaincre son auditoire de l'absurdité de la réaction du curé qui demandait l'arrêt immédiat du film *Les Bambins* (Olsen, 1946) au prétexte que l'on y voyait une jeune femme changer la couche d'un garçonnet nu ; le curé a dû, sous la pression de la salle, reconnaître publiquement l'utilité du film.

On est donc loin du sermon classique du prêtre dans les campagnes et les petites paroisses urbaines québécoises dans les années 1930, comme celui de Drummondville le 18 octobre 1937 qui exhorte ses paroissiens à respecter le congé pascal:

D'abord, nous avons eu les affaires le dimanche, puis les vues animées le dimanche. Et maintenant ce sont les courses le dimanche. (...) Je vous parle comme à des Catholiques. Pas comme à des Protestants, ou à des gens d'autres religions, qui peuvent discuter, chacun pour soi, ce que le ministre dit. Je ne discute pas. Je vous dis, comme votre pasteur et votre chef et votre guide moral légitime, la volonté de notre Église infallible. Dieu révèle sa volonté à son Église ; et ensuite son représentant légitime le pape, et votre évêque, et finalement, nous, vos pasteurs, nous vous la disons. Les représentants de Dieu connaissent ces questions morales mieux que vous ; c'est leur prérogative, et c'est à vous d'écouter (Hugues, 1972 : 178-179).

En proposant un espace de discussion et d'expression hors de l'influence directe du prêtre, c'est de nouvelles formes d'organisation collective que proposent au fond les représentants : les Conseils du Film et les circuits communautaires de l'ONF viennent remettre en question les formes traditionnelles de l'organisation collective. Celle-ci, sous la tutelle de l'Église, fonctionnait selon une répartition concentrique : les différents organismes associatifs qui existaient dans la paroisse se départageaient en fonction de l'origine ethnique, du sexe, de l'âge, de la situation matrimoniale et du domaine professionnel. Au centre de cette organisation se trouvaient l'Église et ses prêtres, qui dirigeaient un ensemble de « cellules » de paroissiens selon cette répartition qui ignorait volontairement la structuration en « classes sociales » :

Tous les membres d'une paroisse catholique, exceptés les jeunes enfants, appartiennent à des confréries basées sur l'âge, le sexe, et, dans le cas des

³⁷ Beaucage, *Les Anciens Souvenirs*, 1^{er} avril 1981, non publié, non paginé.

femmes, à la condition matrimoniale. L'Église reconnaît que ces facteurs ont de l'importance lorsqu'il s'agit de traiter des problèmes spirituels et moraux des fidèles. Chaque confrérie a sa place dans les processions ; chacune a ses retraites particulières avec instructions morales et sermons appropriés (Hugues, 1972 : 182).

Même dans le cas de milieux plus complexes, comme dans les centres urbains, cette organisation concentrique au cœur de laquelle se trouvait l'église tentait de perdurer. L'Église vise en effet à composer avec les différences de classes, qu'elle voudrait harmoniser en vue d'asseoir à nouveau son autorité pleine et entière sur une population unie et obéissante, pour son propre salut. Elle s'emploie donc à encadrer les milieux ouvriers, en marge de la domination des élites bourgeoises, et avant que le socialisme n'y induise ses propres formulations. Par cet encadrement, le milieu ouvrier se trouvait placé sous l'autorité directe de l'Église via un aumônier : on trouvait des « Jeunesses ouvrières catholiques » dont l'organisation était « supra-paroissiale » (puisque les JOC sont des structures à l'échelle d'un pays) mais dont la section locale reproduisait l'ancienne autorité, l'aumônier se faisant le représentant et le chef du groupe :

Ceci ne signifie pas que l'Église n'essaie pas d'adapter la structure paroissiale aux exigences de la vie urbaine. Le clergé fait de grands efforts pour organiser les sections masculine et féminine de la Jeunesse ouvrière catholique en matière de questions ouvrières et sur les problèmes moraux, et sont à leur tête dans des manifestations de masse, des pèlerinages et des retraites. (...) Mais la jeunesse ouvrière catholique, bien qu'organisée sur une base paroissiale, semble étrangère à la paroisse traditionnelle, car la direction du clergé dans ces groupes se fait sentir directement sur les gens de la classe ouvrière sans la médiation des laïcs de classe bourgeoise habituellement en vue dans les affaires de la paroisse et de la ville (Hugues, 1972 : 179-180).

L'Église se voulait donc bien le facteur de cohésion sociale et communautaire dans le Québec traditionnel, et tendait à le rester dans le Québec urbain et moderne de 1950. Elle était aussi un marqueur identitaire de premier ordre, comme on l'a vu. Elle était enfin l'intermédiaire obligatoire entre les différents groupes et classes formant la société et qui retrouvaient dans l'Église leur cohésion, leur unité, ainsi que leur formulation : elle voulait présider aux rapports sociaux, être ce qui fonde la collectivité. C'est précisément dans ce paysage, sur ces territoires, que vont débarquer les représentants.

Ces derniers, via la reformulation sociale qu'ils proposent par les Conseils du Film, via le cinéma et son discours moderniste, et via ces groupes de discussion qui

s'émancipent de la tutelle religieuse, mettaient donc en grand danger cette organisation au cœur de laquelle l'Église avait fait son nid.

N'était-ce pas précisément l'effet recherché par l'ONF, à savoir constituer un contre-pouvoir de terrain à la mainmise du clergé sur la société québécoise ?

Il faut savoir d'abord que les représentants du Québec suivent dès 1944, comme en témoignent leurs rapports annuels et mensuels, des sessions de formation et de bilan, appelées « Laquémac », sous l'égide d'un triumvirat : Université **Laval**, Ministère de la jeunesse du **Québec** et **Mac Donald College**. Ils y suivent des séminaires de sociologues qui les éclairent et les motivent sur leur mission. Ils y font la rencontre, cruciale, du Père Georges-Henri Lévesque, qui les influence fortement, comme en attestent les témoignages des représentants des années plus tard, dans « *Les Anciens Souvenirs* ». Nous avons déjà exposé le parcours du Père Lévesque ; il suffira de rappeler ici qu'il est considéré comme l'un des principaux instigateurs de la Révolution Tranquille. C'est le père Lévesque qui convainc les représentants de l'importance de leur « mission d'éducation populaire », et quand, en 1950, le gouvernement fédéral met en place la Commission Massey afin d'évaluer l'utilité du très coûteux ONF, c'est encore le Père Lévesque qui sauve la situation en louant dans le rapport final l'œuvre d'intérêt public effectuée par les représentants et les circuits communautaires³⁸.

Il y avait donc d'une certaine façon un intérêt réciproque entre les représentants de l'ONF et le Père Lévesque, comme il y en eut un également entre les représentants et la Commission étudiante du Cinéma et les Jeunesses Étudiantes Chrétiennes ; tous ont joué un rôle, dans les années 1950, dans l'avènement de nouvelles problématiques communautaires et dans la modernisation de la culture et des consciences québécoises.

Curieusement, la réaction la plus violente et déterminée ne vint pas du clergé mais du gouvernement Duplessis (ce qui renforce encore la thèse selon laquelle la religion et le clergé furent en fait instrumentalisés par le despotisme du Premier ministre du Québec d'alors).

³⁸ Sur le sujet de la commission Massey et de son intérêt pour la distribution non commerciale, se référer à Zéau, 2006 : 121.

Dès la fin de la guerre, le gouvernement provincial interdit en effet les films de l'ONF dans les écoles de la Province, sous le prétexte que l'éducation n'est pas du ressort du Fédéral, et ce en dépit d'une forte demande (comme en témoigne Antonio Vielfaure dans *Les Anciens Souvenirs*). Maurice Duplessis accuse régulièrement l'Office, dans les journaux, d'être un repère de communistes, jusqu'à décréter la « loi du cadenas » à l'encontre de l'organisme en 1950 (James, 1977 : 288), ce qui interdit toute diffusion de ses productions sur le territoire québécois et provoque une crise grave à l'Office, puisqu'on envisage un temps de cesser toute activité de production de films en français, devenus inutiles.

En revanche, de nombreux clercs, sur les circuits, sont favorables à cette mission d'animation communautaire de l'Office et facilitent ici et là le passage des films, dans les écoles notamment, en prétextant n'avoir jamais reçu en main propre la mise à l'index promulguée par le gouvernement provincial. Cela s'explique par le fait que les représentants sont souvent issus de l'Action Catholique et en conséquence ils ont de bons contacts de terrain avec le bas clergé. De plus, les programmes qu'ils proposent ressemblent beaucoup à de « l'éducation par le film », qui est un principe bien établi au sein du tissu communautaire local grâce à l'action des prêtres-cinéastes et du Service de Ciné Photographie qui exercent leur influence depuis une vingtaine d'années en 1950 : les représentants *semblent* au fond s'inscrire dans cette même logique qui se revendique comme éminemment morale.

Nous avons bien compris qu'il n'en est rien, et le clergé travaille à sa propre remise en cause en aidant les représentants et les mouvements qui s'y apparentaient. Rien ne dit non plus que cette armée de prêtres, de nonnes et de sœurs, de curés, de vicaires et d'aumôniers ait été stupide ou aveugle.

Ce qui se dégage de ces quelques éléments, c'est une image complexe du travail des représentants au Québec : à la fois en opposition avec l'Office et avec le gouvernement provincial, ils collaborent dans une certaine mesure avec le clergé local, qu'ils savent amadouer et qui les connaît bien. Ils amènent coûte que coûte la mission moderniste de l'Office National du Film dans les campagnes, quitte à censurer eux-mêmes certains passages des films ; dans le même temps, ils permettent aux différents groupements de citoyens de se rassembler et de discuter autour du film, et amènent de ce fait des idées

neuves et de nouveaux débats ; dans tous les cas, ils jouent la carte locale et populaire contre les directives lointaines d'Ottawa ou de Québec, et contre les pouvoirs hiérarchiques ; tout leur travail repose sur l'ouverture d'un espace de discussion libre de toute autorité régulatrice, où chacun a droit à la parole et à la conclusion. Ils amenèrent notamment dans leurs territoires un principe de base du mouvement laïc international : l'idée qu'on peut s'organiser hors de la tutelle d'un prêtre, d'un aumônier.

III.3.2. Action Catholique et cinéma.

L'Action catholique spécialisée ne s'implante qu'au début des années 1930 – soit dix ans après la Belgique et la France – et ne sera réellement coordonnée, c'est-à-dire efficace, qu'à la fin de la décennie. En fait, malgré les injonctions papales relayées par l'épiscopat, la culture politique de la hiérarchie est lente à assimiler la notion centrale de l'Action catholique : la participation des laïcs à l'apostolat de la hiérarchie. (Vanderpelen-Diagre, 2004 : 8)

Sur le terrain de l'animation sociale par le cinéma, on ne trouve pas que les représentants dans le Québec des années 1940-1950 : outre les prêtres-cinéastes qui tentent de faire perdurer un ancien ordre social, on trouve aussi un formidable mouvement de ciné-clubs, notamment étudiants, qui fleurit et se développe partout à travers la province, dont le total atteint plusieurs centaines (Lever, 1977 : 130-132 et 149-152). Mais avant de détailler ce mouvement, il s'agit surtout d'en dresser la toile de fond afin de bien en comprendre les enjeux politiques et sociaux. Cette toile de fond, c'est l'opposition qui existe entre deux factions opposées de l'Action Catholique concernant la conception québécoise du laïc et de la société en général, opposition dans laquelle le cinéma jouera un rôle de premier plan, tant par le discours qu'il relaie que par les espaces de discussion qu'il peut mettre en place.

Deux Actions Catholiques divergentes.

Lorsque l'Action Catholique arrive au Québec, c'est le chanoine Groulx, à l'époque étudiant, qui en est l'un des initiateurs : il participe en 1904 à la fondation de la première

organisation massive et officielle : l'Action Catholique de la Jeunesse Canadienne-française ou ACJC. Cela dit, comme nous l'avons exposé dans notre partie consacrée à l'histoire politique du Québec, la conception du laïcat qui la constitue est assez particulière.

Pour Rome, l'Action Catholique, même dans ses premières conceptions à la fin du dix-neuvième siècle, est censée permettre à l'Église de se moderniser en vue d'être capable de contrer le socialisme sur son terrain. Elle vise à mobiliser et émanciper les laïcs en leur conférant plus de responsabilités, assoyant en cela la lutte contre le socialisme et le capitalisme sur une base beaucoup plus élargie. L'Action Catholique qui se met en place au Québec est singulièrement différente, et sous l'inspiration de Lionel Groulx et du clergé traditionaliste, elle vise avant tout à renforcer l'ascendant du clergé sur la population en utilisant le levier du nationalisme religieux. L'Action Catholique dans cette conception cherche à mobiliser les Canadiens français catholiques dans le but justement de combattre le laïcisme et de réaffirmer la prépondérance de l'Église dans l'organisation de la société : on demande en fait aux jeunes catholiques de prouver leur obéissance et leur foi par leur engagement sans faille dans une lutte pour développer et affirmer une Nation canadienne française dont le ciment et la justification est le catholicisme « intégral ». Dans cette conception, le clerc est plus que jamais un chef et un guide (Lamonde, 2004 : 68-75). Si l'Action Catholique romaine va vers une autonomisation toujours plus grande des fidèles, celle du Canada français reste en l'état, refusant obstinément d'évoluer.

Voici ce que le laïcisme inspire aux responsables de l'Action française de Montréal en 1924 :

Parmi les dangers qui menacent notre esprit catholique et français nul n'est plus funeste assurément que le laïcisme (...). Le laïcisme, dans son fond, est une doctrine d'opposition et de résistance au clergé et à son influence, une doctrine d'émancipation et d'affranchissement des principes religieux. (...) Nous remarquons, surtout dans nos villes, un certain fléchissement de l'esprit chrétien, qui porte trop des nôtres à diminuer l'importance du facteur moral et religieux, à « se faire une idée à eux », comme ils disent, et mettre de côté les directions de l'Église. (...) N'en est-il pas qui réclament déjà la liberté absolue de tout lire et de tout juger par eux-mêmes ? (...) Leur catholicisme s'assouplit et s'accommode des idées du jour et d'audacieuses libertés en matière de lecture, de théâtre, de danses, de toilettes, et d'amusements en général. (...) Tout cela entame vraiment l'esprit catholique de notre peuple,

*tout cela prépare aux doctrines laïcistes, tout cela peut nous amener les malheurs d'une vie sociale étrangère ou hostile aux principes religieux.*³⁹

Dans cette hostilité aux mouvements laïques, on trouve donc cette volonté de perpétuer la domination du clergé sur la société canadienne française dans un but ouvertement nationaliste : un nationalisme religieux. On trouve aussi le thème récurrent d'une société mise en danger par les valeurs *étrangères* héritées de la modernité, dont le laïcisme serait justement l'une des plus mortelles. On voit qu'encore une fois ce danger est associé à la ville, aux loisirs et au cinéma (« *le théâtre* »).

Comme on le sait déjà, cette idéologie va faire long feu, notamment grâce aux interventions de Pie XI contre *l'Action Française* de Paris (1927) et contre le nationalisme, au fil des années 1930. Des dissensions vont naître au sein du clergé québécois et au sein de l'Action Catholique elle-même : au milieu des années 1930, un second mouvement de jeunesse, inspiré directement par Pie XI, voit le jour : les Jeunesses Étudiantes Chrétiennes (JEC), qui s'oppose à l'ACJC sur la question du rôle du laïcat et sur la définition même de la nation canadienne-française : les JEC dénoncent et rejettent le nationalisme et l'instrumentalisation de la religion, et leur attitude vis-à-vis du laïcat est diamétralement opposée, puisqu'elles insistent sur « *la nécessité d'accorder aux laïcs un rôle d'apostolat dans le prolongement du magistère clérical* » (Bélanger, 1977 : 36). Les JEC prônent donc une indépendance nouvelle des laïcs vis-à-vis de la tutelle du clergé, créant en cela la première fracture « officielle » au sein du clergé, qui se redouble d'un schisme entre le clergé traditionaliste et les laïcs modernistes :

Le mouvement s'est imposé deux interdits dès sa fondation. Deux interdits qui ne sont pas non plus sans liens entre eux. Primo, la JEC s'affirme comme étant apolitique : elle inscrit son action en dehors du champ politique. Secundo, elle rompt avec la vieille tradition de l'Action Catholique de la Jeunesse Canadienne-française en se refusant à toute action nationaliste. (...) Vers 1937, une querelle mettant aux prises les deux mouvements se solde par une césure bien ferme entre les deux (Bélanger, 1977 : 38).

Avec cette division décisive au sein de l'Action Catholique commence une période de résistance et de guérilla « de terrain », entre d'une part l'Action Catholique de la Jeunesse

³⁹ Ferland, « L'Ennemi dans la place : le laïcisme », *L'Action Française*, Vol. XII, No 6, décembre 1924, 322-327.

Canadienne-française et les conservateurs au pouvoir, et de l'autre les Jeunesses Étudiantes Chrétiennes et le clergé réformateur, minoritaire mais très énergique.

Cette guérilla de terrain, la JEC va la faire reposer sur un prosélytisme dynamique où il s'agit justement de fonder des associations, participer à la vie communautaire et sociale de l'intérieur.

Leur doctrine tient en trois mots symptomatiques, qui sont aussi une méthode d'approche nouvelle de la société, se voulant objective : « voir, juger, agir ».

Cette méthode consiste justement à pénétrer en profondeur la réalité de la société québécoise, au-delà des discours et des représentations idéologiques et religieuses, au-delà du dogme. Elle n'est pas sans rappeler les principes suivis par les professeurs de la Faculté des Sciences Sociales de l'Université Laval, en vue de combattre la très dogmatique doctrine sociale de l'Église catholique du Canada Français :

« Voir » pour la JEC ne se résumera pas en un bref tour d'horizon ou à quelques observations intuitives. Voir ressortit à un contact que l'on veut concret avec le réel. (...) Il est remarquable de constater que déjà au cours des années 35 et 37, s'exprime une intention bien arrêtée de se soustraire à la culture abstraite proposée dans les collèges, et de rejoindre ce que le mouvement convient d'appeler dès ce moment le « réel » ou encore le concret (Bélanger, 1977 : 39).

La JEC, pour légitimer son action, met donc en place elle aussi de vastes enquêtes sociologiques menées auprès des étudiants, censées amener un regard neuf et objectif sur la société et trouver des solutions concrètes aux problèmes collectifs. Mais cela va plus loin encore que la simple enquête : il y a l'action.

Cette action consiste en une participation au milieu dont on prétend faire l'enquête : il faut pour bien le connaître, le connaître de l'intérieur : « *Le militant d'Action Catholique doit continuer à être du milieu et dans le milieu* »⁴⁰

L'enquête et l'implication dans le milieu doivent donc servir de préalable à l'Action. Celle-ci repose sur la constitution d'équipes profondément impliquées dans le milieu visé, et qui cherchent justement à étendre un faisceau de relations communautaires, à rassembler tous les membres du milieu dans une dynamique d'affirmation et de transformation, de collaboration. Ultimement, la logique de cette structuration communautaire viserait la société dans son ensemble. Elle se limitera avec les JEC à la

⁴⁰ « Directives de la JEC », *Bulletin des aumôniers des mouvements spécialisés d'Action Catholique*, décembre 1943, p. 163 ; cité par Bélanger, 1977 : 40.

collectivité étudiante, ce qui, dans le contexte québécois des années 1950, est loin d'être anodin, surtout dans le cas qui nous intéresse.

Le mode d'action de la JEC, au-delà de la mise en place d'un réseau de type communautaire, consistait à repérer et recruter des leaders « de terrain », dont l'influence locale est attestée, et qui pourraient efficacement relayer l'action et le discours de l'organisation, faire progresser sa cause communautaire *de l'intérieur*. Cette approche rappelle celle des représentants qui eux-aussi cherchaient le leadership local en vue de la mise en place d'un espace local de réflexion et de reformulation de la communauté, qui ne passerait plus par le clergé.

Chez les représentants, comme à la JEC, comme à la Faculté des Sciences sociales de Laval se retrouve donc la même volonté à la fois d'entrer dans la modernité, ce qui signifie notamment aller sur le terrain pour se frotter au « réel », de participer à la communauté dans l'espoir de la changer de l'intérieur, d'y combattre d'une certaine façon le nationalisme religieux sur lequel s'appuie Duplessis. Nous avons donc affaire ici à un « mouvement global », fonctionnant sur le schéma du réseau, ayant comme objectif la modernisation des mentalités et de la société québécoise, et comme mode d'action l'action communautaire, la « participation » et la recherche du « réel » au-delà des idéologies et des représentations :

Dans le cas de la JEC, il y a propulsion au contraire vers l'homme contemporain : le monde, autrefois posé comme repoussoir commode, est désormais permis et même valorisé. Il s'agit alors d'une aventure offerte à l'étudiant comme accessible et stimulante. Nous sommes bien loin de la « race à part », de l'univers clos de Lionel Groulx (Bélanger, 1977 : 48).

Il est intéressant de voir que pour toutes ces organisations, la question de la souveraineté québécoise ou du fédéralisme ne se pose pas encore, du moins n'est-ce pas la priorité.

Ces structures (JEC, Représentants et Université Laval) ont des liens entre eux et des terrains de prédilection pour faire passer leur message et concentrer leur action, la rendre utile et la structurer ; l'un des principaux est le cinéma.

Les Jeunesses Étudiantes Chrétiennes (via les ciné-clubs), comme la Faculté des Sciences sociale (via la formation pour adultes et la formation des représentants), ainsi que l'Office National du Film se sont intéressés de près au cinéma, à la fois comme moyen de

promotion de la modernité, comme moyen d'éducation populaire et comme espace de discussion et de reformulation.

Comme les représentants, comme la Faculté des sciences sociales, les ciné-clubs et leur contrôle ont été un terrain d'affrontement, qui fera particulièrement rage au sein de l'Action Catholique, ce que confirme Lever dans son étude sur les liens entre l'Église et le cinéma au Québec (1977 : 154-155).

Cette dimension conflictuelle qui fait se télescoper cinéma et mouvement laïc est également attestée par un document de 1946 émanant de l'Office Catholique International du Cinéma, où l'on constate une opposition sur le cinéma entre le Vatican lui-même et le clergé canadien français, qui refuse le modèle d'action catholique proposé par l'OCIC. On y retrouve l'essentiel des arguments développés jusque là, soit le nœud du problème :

Mgr Desranleau [délégué du Canada à l'OCIC] exposa la lutte émouvante soutenue depuis 150 ans par ses compatriotes pour défendre du même coup leur langue et leurs croyances religieuses. Ce n'est pas au moment où les Canadiens français marquent de notables succès dans leur situation religieuse et nationale qu'il pourrait être question d'adopter des mesures susceptibles d'affaiblir leur position. C'est dans cette lumière qu'il faut regarder le problème du cinéma au Canada, problème qui préoccupe beaucoup l'épiscopat. Dans ce domaine aussi la situation du Canada est privilégiée, puisque certaines solutions « de moindre mal » qui, dans des pays déchristianisés, sont considérées comme un succès relatif, sont encore, au Canada, radicalement inacceptables. Il serait impossible que le Canada doive, pour faire partie de l'Ocic, abandonner la situation privilégiée qui est la sienne et qu'il a conquise au prix de tant d'efforts. Il souhaite au contraire que sa collaboration puisse aider les autres pays à défendre les positions bienfaisantes de la morale chrétienne. (...) Mgr Desranleau signale en passant que le mot « International » sonne encore très mal au Canada français, comme ayant des résonances nettement protestantes, franc-maçonnnes et communistes, et que toute autre appellation y serait mieux accueillie.⁴¹

En 1946, la lutte pour que les laïcs du Canada français s'emparent du cinéma ne fait donc que commencer, et elle s'annonce âpre. Elle ne peut se mener que de l'intérieur des organismes religieux, sous leur tutelle : c'est précisément ce que fera la Jeunesse Étudiante Chrétienne avec le mouvement des ciné-clubs étudiants et la Commission Étudiante du Cinéma.

⁴¹ Procès verbal du Conseil Général de l'OCIC, 7 au 11 octobre 1946, archives de l'Action Catholique du Canada, Université de Montréal. Merci à Sacha Lebel.

III.3.3. Ciné-clubs étudiants.

Le cinéma est devenu un donné culturel. De même qu'une civilisation rurale trouve sa ligne de vie dans des traditions transmises de père en fils, possède une grammaire culturelle, extrait ses racines dans les devoirs de la vie quotidienne, s'inspire de modèles rencontrés tous les jours, de même notre civilisation moderne rencontre au cinéma des sources qui marquent sa culture.⁴²

Ainsi *Découpages*, la revue officielle de la Commission étudiante du Cinéma, émanation directe des Jeunesses Étudiantes Chrétiennes et de l'Action Catholique, annonce-t-elle la couleur de la décennie qui commence. En plaçant le cinéma comme « âme » de la civilisation moderne, et en adhérant à celle-ci, *Découpages* désignait ce medium comme le principal terrain d'affrontement, via la formation et le contrôle des ciné-clubs, entre réformateurs et traditionalistes.

Ce mouvement des ciné-clubs commence à se développer dans le sillage du travail des représentants de l'ONF, qui mirent en place en 1945 les premiers Conseils du Film en Ontario, suivis l'année d'après de la première Fédération de conseils du film, dont l'une, très active, se trouve à Montréal dès 1948.

Cette même année, semblant vouloir concurrencer l'ONF sur le terrain de l'animation communautaire, l'Action Catholique planche sur le cinéma et donne naissance au premier ciné-club étudiant, indépendant donc de l'ONF, qui voit le jour à l'Université de Montréal. L'année suivante elle met en place un comité de réflexion sur le cinéma, le Ciné-Labo, « un centre de formation pour les futurs responsables de ciné-clubs ».

Pour Olivier Ménard, « la création du ciné-labo constitue le premier pas pour véritablement enraciner les ciné-clubs dans la culture étudiante » (Ménard, 2007 : 2). Cette structure accouche en 1950 d'un organisme tutélaire, la « Commission Étudiante du Cinéma », qui souhaite se pencher sur le cinéma car ce medium « introduit chez le

⁴² « Cinéma, art du vingtième siècle (Lénine) », *Découpages, Cahiers d'éducation cinématographique*, No 3, novembre 1950, p.17.

spectateur des points d'éclatement dans sa culture originale et apparaît comme le principal véhicule des valeurs de la modernité ». (Lever, 1977 : 151)

Ce qui va émerger de cette commission est en quelque sorte une révolution copernicienne au Québec : non seulement le cinéma est utile et essentiel aux étudiants, mais il l'est justement par la *modernité* qu'il incarne et diffuse. Il s'agit de plus d'un art noble, qui peut aider à développer les qualités humaines du chrétien, pour peu qu'on s'y prenne correctement. On est bien loin des discours enflammés de 1927 sur le mal que fait le cinéma à la jeunesse.

La conclusion de la Commission Étudiante du Cinéma est que le Canada français a justement trop longtemps négligé ce médium et refusé d'en reconnaître les qualités essentielles, à la fois comme art et comme émanation de la modernité, soit le contexte culturel dans lequel baignent les étudiants :

*Ce qui importe désormais de trouver, c'est de quelle façon nous allons intégrer le cinéma à notre culture. Nous voulons apprendre à devenir des spectateurs intelligents et à développer une attitude critique, seule position de l'étudiant qui tient à sa liberté et qui veut défendre sa pensée de tout asservissement. (...) Nous n'acceptons pas le cinéma en bloc pas plus que nous ne le rejetons, mais nous voulons qu'il occupe dans notre vie la place qui lui revient (...). Nous lui demandons de nous offrir une vision vraie du monde et de la vie de sorte que nous sortions de ce contact enrichis, agrandis, plus humains et plus chrétiens.*⁴³

Nous remarquons ici que la seule solution pour lancer un mouvement réformateur au cœur de l'Action Catholique au Canada français était évidemment de le faire de l'intérieur, en arborant les apparences d'une recherche spirituelle comme motivation principale des travaux menés et des réalisations effectuées. Les éléments conservateurs de l'Action Catholique seront d'ailleurs « dupés » quelques temps sur les intentions réelles de la Commission Étudiante du Cinéma.

Le mouvement des ciné-clubs étudiants qui émerge en 1950 des travaux de la Commission Étudiante du Cinéma, au-delà de sa dimension spirituelle, est donc surtout profondément orienté vers l'action communautaire : il propose de mieux connaître le cinéma mondial et de discuter des films en groupe, de fonder ces groupes autour de l'amour du cinéma, de mettre en place une réflexion sur la place occupée par ce médium

⁴³ *Découpages, Cahiers d'éducation cinématographique*, No 3, novembre 1950, p.2.

dans la société et la culture. Ce mouvement conçoit le cinéma comme l'expression par excellence de la modernité, laquelle n'est plus un repoussoir, mais le milieu général dans lequel évolue l'étudiant et dans lequel il doit s'impliquer et s'inscrire sans se perdre en tant que chrétien : le cinéma peut l'aider à participer à son monde pour y faire ses marques.

Le journal *Découpages*, chapeauté par la Commission, est lancé en mars 1950. Il nous intéresse particulièrement, car on y retrouve Michel Brault, Jacques Giraldeau et Pierre Juneau, qui auront tous à des degrés divers un rôle important dans l'histoire du cinéma et de l'ONF au Québec dans les années 1960. Pierre Juneau, par ailleurs, a déjà travaillé pour les services de distribution de l'Office à Montréal. Claude Ryan collabore également à la revue, et ce dernier, avec Juneau, participe régulièrement à des réunions avec les cadres de la distribution de l'ONF, comme Irénée Bonnier, et avec les représentants, notamment Jean-Théo Picard.

Découpages, dont l'orientation n'est pas seulement communautaire et spirituelle mais également cinéphile et critique, expose les justifications et les méthodes pour organiser des ciné-clubs universitaires et étudiants partout dans la province, selon la logique caractéristique d'action communautaire des Jeunesses Étudiantes Chrétiennes. Le journal fusionne donc deux aspects :

*Ce qui nous réunit ici, c'est une volonté chrétienne commune de transformer l'utilisation que le monde étudiant fait du cinéma. Nous croyons que notre qualité de chrétiens nous fait un devoir de regarder le monde et ce qu'il contient avec des yeux neufs.*⁴⁴

La revue, dans la droite ligne des orientations des Jeunesses Étudiantes Chrétiennes, veut susciter et aider à la formation d'un « *immense corps* » étudiant, et chaque rédacteur se sent « *solidaire* » de tous les étudiants dans leur ensemble. La première étape de son travail repose sur la mise en place, dans le premier numéro, des outils nécessaires à la préparation d'une vaste enquête sociologique, relayée d'établissement en établissement, visant à comprendre quelles relations entretient la jeunesse avec le cinéma. Cette enquête, dont le cadre est donné par le journal, doit être menée localement par les étudiants qui veulent fonder un ciné-club, comme préalable à l'action.

⁴⁴ *Découpages, Cahiers d'éducation cinématographique*, No 2, mai 1950, p.1.

Découpages, sur le plan de l'action, veut participer à la mise en place d'un lien entre tous ces ciné-clubs étudiants, un lien de nature communautaire, qui donne un fort sentiment « organique » à tous les participants qui se sentent appartenir à un même mouvement, à une même action globale. Ce mouvement vise au fond à infuser une identité collective nouvelle chez les étudiants grâce au cinéma et à la discussion, via la conscience de leur participation collective à un même mouvement communautaire.

L'objectif global d'ailleurs de ces enquêtes qui sont supposées remonter jusqu'aux Jeunesses Étudiantes Chrétiennes via *Découpages*, est de démontrer l'émergence d'une nouvelle culture : il ne s'agit pas seulement de former le sens critique des étudiants par rapport au cinéma, il s'agit d'affirmer de nouvelles opinions, celles justement de ces « jeunes » au nom desquels les autorités religieuses ont toujours parlé auparavant ; il s'agit donc pour des jeunes d'élever la voix :

*Certains écrivains répudient le cinéma (...) enfermés dans le passé, ils n'ont vu dans le monde moderne que ce qui blessait les concepts traditionnels. Ils n'ont pas cherché à comprendre leur siècle et l'ont condamné au lieu d'essayer de l'orienter.*⁴⁵

Le moteur du système proposé par *Découpages*, à la base du mouvement communautaire, est la mise en place de forums de discussion autour des films, à la fois lors des séances, ce qui est évident, mais également, de façon plus diffuse, à travers la communauté étudiante : la discussion autour des films permet à cette jeunesse d'affirmer son engagement à la fois moderniste et chrétien, d'autant plus que l'on recommande justement qu'il n'y ait pas de figures d'autorité qui viennent dominer les discussions. Ce qui ne veut pas dire que celles-ci ne sont pas préparées et orientées. Les aumôniers qui d'habitude encadrent ce type de mouvement étudiant sont donc de fait poliment priés de rester en marge de la discussion, derrière la porte de la classe :

*Il demeure entendu que celui qui dirige une équipe [un étudiant] est là, non pas pour imposer son opinion, mais pour orienter le travail de recherche et aider à exprimer librement son opinion. Il ne s'agit pas d'imposer un schéma très rigide de discussion ; mais, bien plus, de partir des impressions des spectateurs.*⁴⁶

Cette distanciation vis-à-vis de l'autorité des chefs et des aumôniers est d'autant plus souhaitable que le mouvement proposé par *Découpages* se veut aussi particulièrement

⁴⁵ *Découpages*, Cahiers d'éducation cinématographique, No 1, mars 1950, p.21.

⁴⁶ *Découpages*, Cahiers d'éducation cinématographique, No 2, mai 1950, p.19.

cinéphile et esthète, et revendique le droit de connaître *tout* le cinéma mondial, son histoire et ses grands auteurs. On veut donc voir notamment les films de Méliès, de Dreyer... et d'Eisenstein (*Découpages*, mars 1950 : 22), ce qui n'est pas forcément bien vu à une époque où la loi du cadenas est fréquemment utilisée contre tout délit d'opinion, où prononcer le mot « social » vous fait immédiatement passer pour un communiste.

Une autre particularité de *Découpages* qui ne pouvait pas forcément plaire aux conservateurs de l'Action Catholique est que le journal fait plusieurs fois l'article des circuits de distribution non commerciale de l'Office National du Film, ceux-là mêmes que le gouvernement tente de faire disparaître de toutes ses forces : le journal en effet commente favorablement le travail de la Commission Massey (été 1951 : 53-59), et écrit en mai 1950 :

Au Canada, les circuits ruraux de l'Office National du Film illustrent une technique excellente pour les auditoires non spécialisés. (...) Ainsi, l'utilisation du film est laissée à l'initiative de ceux qui, dans chaque endroit, s'y intéressent et sont prêts à y consacrer une part de leur temps. Ces personnes savent mieux que quiconque où, quand, comment le film pourra jouer un rôle utile. [Je souligne]⁴⁷

Découpages rencontra un certain succès, puisque les ciné-clubs se multiplièrent et que les premiers numéros furent rapidement épuisés au point de devoir les réimprimer en urgence après quelques semaines. Yves Lever, quant à lui, pense que le mouvement des ciné-clubs fut la principale réussite des JEC à l'époque :

*Des trois commissions, celle qui fit le plus large travail et le plus en profondeur fut sans contredit celle des ciné-clubs. Ceux-ci avaient commencé à se multiplier dès 1950 sous l'impulsion de la JEC et de *Découpages* (Lever, 1977 : 165).*

Cela dit, il est assez difficile de quantifier l'influence de *Découpages* sur le milieu étudiant. De nombreux actants de la scène cinématographique des années 1960 et ultérieures, cependant, étaient membres de la revue ou impliqués dans des ciné-clubs à travers le pays, et l'on peut deviner que ce contexte eut sur eux une influence.

Ce qui est certain, c'est que dès 1952, les conservateurs au sein de l'Action Catholique, ainsi que l'évêque de Montréal, vont désavouer la Commission Étudiante du Cinéma et *Découpages*, qui vivotera encore quelques années avant de s'éteindre. Comme le rappelle Yves Lever :

⁴⁷ Ibid. p.25-26.

Cette «indépendance» que tous les mouvements spécialisés d'action catholique réclamaient et que les autorités ecclésiastiques ne concédaient jamais facilement entraîna un désaveu de la Commission en 1952 et cela provoqua sa fin (Lever, 1977 : 154).

Olivier Ménard va plus loin dans cette analyse, affirmant en fait que c'est le modernisme même de la JEC, cette obsession à s'inscrire « dans son époque » qui fut la perte du mouvement, à peine quelques années après avoir vu le jour (Ménard, 2007 : 3). Il fait remarquer qu'à la suite de la condamnation de la Commission Étudiante du Cinéma en 1952, on observe justement une reprise en main du mouvement par l'Église, qui, de facto, nomme des clercs et des aumôniers à la tête de chaque association, de chaque structure, de chaque groupe afin de revenir vers plus de spiritualité, agissant en qualité de modérateur-censeur. La nouvelle revue des ciné-clubs, tenue presque entièrement par des clercs, insiste cette fois non pas sur la discussion, la modernité ou la cinéphilie, mais sur les structures d'encadrement :

Regroupés sous l'égide de l'épiscopat à partir de 1953, les ciné-clubs sont désormais orientés par une toute nouvelle revue, baptisée Ciné-Orientations. Cette revue, dont le comité de rédaction est majoritairement composé de clercs tels Léo Bonneville, Henri-Paul Sénécal, Jean-Paul Rivet et Jean-Marie Poitevin, diffuse surtout des textes sur le fonctionnement des ciné-clubs et la structure organisationnelle qui les encadre (Ménard, 2007 : 4).

Mais, comme le rappelle encore l'auteur, le pli est pris : bientôt, les jeunes cinéphiles débordent par leur enthousiasme et leur dynamisme les garde-fous religieux qu'on a tenté de leur imposer. La discussion ouverte est une formule qui s'impose partout dans les ciné-clubs, elle séduit :

La discussion est avant tout un effort collectif qui permet d'inventorier les richesses des films. Elle mise néanmoins sur l'expression individuelle des participants pour favoriser l'acquisition d'habiletés dont celles de prendre la parole, d'exprimer et de défendre des idées (Ménard, 2007 : 5).

Non seulement il est hors de question de se passer de cette discussion, mais on désire aller plus loin : organiser des événements cinématographiques d'envergure, et, surtout, faire du cinéma amateur dont les grandes orientations seraient fidèles à toutes les exigences formulées sur le terrain, un cinéma qui reflète cette société en train d'émerger, mais qui y participe aussi de l'intérieur, qui puise sa force dans cet élan communautaire, qui participe de cette prise de parole. Même brimés par le clergé, il sera difficile de faire revenir en arrière ces jeunes cinéphiles passionnés formés pendant les quelques années de flottement

de *Découpages*, entre 1950 et 1952, qui continueront donc d'essaimer jusqu'aux années 1960.

Dès le premier numéro, donc, *Découpages*, tout en se revendiquant chrétien, émanation de la JEC, affirme haut et fort son indépendance, et se pose comme une certaine forme de relève, de nouvelle génération ayant comme emblème le cinéma, art du futur, de la modernité, qui arrive pour remplacer une ancienne génération jugée rétrograde. *Découpages* se veut une revue prosélyte, influente, cherchant à convaincre les étudiants du Québec de fonder à leur tour leur propre ciné-club et faire partie d'une vaste organisation en réseau, une communauté nouvelle rayonnant autour du cinéma.

Les Jeunesses Étudiantes Chrétiennes ont semble t-il, fonctionné sur ce « désir de lien » que propose Marion Froger pour analyser une certaine tendance du cinéma québécois des années 1960 et 1970. Grâce à cette dernière analogie – qui peut avoir les allures d'une pirouette – on s'aperçoit de la similitude, au-delà des différences évidentes, entre le mouvement des ciné-clubs, le travail des représentants et une certaine conception du cinéma qui se dégage au Québec, non pas sur le moment, mais plus de dix ans plus tard, cachant alors ses origines, se focalisant sur le présent, faisant du passé table rase. Pourtant le lien est là, qui nous interpelle.

Nous allons donc exposer les similitudes entre ces deux époques de la culture cinématographique québécoise, à l'aune des caractéristiques que nous venons de dégager, et en nous focalisant particulièrement sur le cas de Pierre Perrault.

III.3.4. L'Équipe Française et Pierre Perrault : héritiers des Ciné-clubs et des représentants ?

Cette approche du mouvement des ciné-clubs et des représentants de l'ONF au Québec est venue contredire un discours qui leur avait peut-être trop rapidement fait un sort. Ce discours repose sur le postulat qui veut que les ciné-clubs, trop proches du clergé et trop amateurs, et les représentants, trop didactiques, avaient mis en place des modes de communication à sens unique et un système apparenté à de la propagande :

Ainsi, Gary Evans, cité par Scott MacKenzie, écrit à propos des représentants et du système de la distribution non-commerciale de l'ONF :

What non-theatrical distribution had done was link rural and working class Canada to global events, to introduce school children and the less literate to a national image and a common purpose, and to teach dozens of countries about a young and confident Canada". This implies a one-way process of propaganda (MacKenzie, 2004: 114).

Ce qui permet ensuite à Scott MacKenzie de conclure que l'origine des sphères publiques alternatives mises en place dans le cinéma québécois des années 1960 – particulièrement le cinéma direct – est à chercher du côté des prêtres cinéastes et éventuellement du mouvement des ciné-clubs :

In the case of both the ciné-club and the works of Tessier, what is of interest is not simply the subject matter of the films screened per se, but the concern with building a discursive community through the use of cinematic images. This desire pre-dates not only the cinéma direct films of Pierre Perrault, Michel Brault, Claude Jutra, and Gilles Groulx, but also the theoretical and practical strategies in the Challenge for Change/Société Nouvelle programmes of the 1960s (MacKenzie, 2004 : 114).

Comme nous l'avons déjà dit au chapitre précédent, même si les prêtres-cinéastes mettaient en place des tactiques locales d'appropriation du cinéma passant notamment par la langue vernaculaire, il est peu probable qu'ils aient mis en place des sphères publiques alternatives au sens en tout cas où l'entend Scott MacKenzie, ou qu'ils aient même désiré le faire. Le tort principal au fond des ciné-clubs et, encore plus, des représentants, est d'avoir été surtout des modes de réception active du cinéma, d'être strictement situés du côté de la réception et pas aussi du côté de la production, comme ce fut le cas pour les prêtres-cinéastes.

Nous pensons donc que les particularités les plus constitutives du cinéma produit au Québec dans les années 1960, principalement le « cinéma direct » et le programme « Société Nouvelle », ont été inspirées par ce contexte particulier que nous venons de voir et dans lequel une certaine conception de l'Action Catholique a eu une influence prépondérante. Cette influence transparaît dans le travail de terrain des représentants de l'Office National du Film ainsi que dans la logique qui préside à l'organisation et à l'expansion des réseaux de ciné-clubs, particulièrement étudiants.

Cette influence, sur quels points précis s'exerce-t-elle ? Les trois mot d'ordre, le credo des Jeunesses Étudiantes Chrétiennes serait un bon point de départ : « voir, juger, agir », comme le remarque également Yves Lever :

Ce cinéma [le cinéma direct] demande beaucoup de curiosité et de disponibilité de la part du cinéaste, car ces films d'enquête n'apportent que rarement la réponse prévue. Beaucoup d'humilité aussi, car si le film est réussi, on admirera bien plus les filmés que ceux qui sont derrière la caméra, ceux-ci ayant réussi à se faire oublier. Il faut dire que l'expérience antérieure des cinéastes les prédisposait assez à cette attitude : contrairement à la France où les cinéastes de cette génération furent surtout d'ex-critiques, ceux du Québec étaient surtout d'ex-intellectuels (quelque uns d'ex-techniciens) et plusieurs avaient connu de bien près le « voir-juger-agir » de l'Action Catholique (Lever, 1988 : 153).

Cela dit, ils sont moins significatifs qu'ils en ont l'air, étant donné qu'il s'agit de directives générales et théoriques ; ce qui est significatif, en revanche, ce sont les principes que les représentants et les responsables de ciné-clubs en ont extraits par la suite, face à leur propre expérience, face à leur propre « milieu ». Nous proposons donc trois « points d'influence » précis : la prise de parole ; la participation ; l'élan communautaire. Ces trois points d'influence, évidemment, sont mitoyens et de nombreux ponts les relient. Ils fonctionnent ensemble.

La prise de parole est donc, via la mise en place d'espaces de discussion libre et ouverte, l'un des principaux apports des représentants et des ciné-clubs dans la société québécoise des années 1950 : le public est invité à donner son avis, non seulement sur le film, mais aussi sur la société, et dans ce cas le film lui sert de point de départ à une réflexion, un travail intérieur. Le film sert à instiller de nouvelles approches sociales, et il sert de prétexte à la discussion. Cette discussion n'est pas novatrice seulement par les thèmes qu'elle aborde : elle est novatrice par le fait même d'exister, de prendre racine dans l'espace public, dans la sphère publique. On avait bien droit auparavant de discuter à sa guise, dans la société québécoise, mais cela ne dépassait pas le cadre de la sphère privée : la prise de parole en public était en quelque sorte proscrite par les usages instaurés par le clergé. Seuls le prêtre et l'élite avaient droit de cité dans cet espace public. Et encore, une élite dont les thèses ne venaient pas contredire la doctrine sociale de l'Église canadienne-française : on a vu avec le cas de la Faculté des Sciences Sociales de l'Université Laval ce qu'il en était de la liberté d'expression des experts qui voulaient

modifier ou remettre en cause les représentations les plus communes du Canada français. Cette parole est donc précieuse et cultivée ; la laisser s'épanouir et la recueillir est le fruit d'un patient travail de terrain.

La discussion, révolutionnaire par le simple fait qu'elle prenne place dans la sphère publique, laissait émerger à la fois un nouveau leadership et des opinions marginales autrefois tues ou méprisées ; elle est donc un apport fondamentalement nouveau de cette époque, de cet esprit développé par les Jeunesses Étudiantes Chrétiennes notamment.

Or, n'est-il pas étrange que l'une des grandes obsessions du cinéma direct, son acte fondateur en quelque sorte, soit justement de mettre au point un matériel et des techniques d'approche qui permettent de capter la parole sur le vif, pour ne pas avoir recours à un commentaire, à une voix désincarnée et autoritaire appelée communément « voix over » ?

Ce souci de prendre la parole « sur le vif », sans les contraintes d'un matériel lourd, et sans celles inhérentes au documentaire institutionnel, est en soi très significatif quand il eut été si simple de faire autrement et de se plier aux formes préexistantes de cinéma. D'ailleurs, des centaines de cinéastes de cette génération à travers le monde n'ont pas fait ce choix du direct, qui ressemblait parfois à un chemin de croix tant les obstacles techniques et idéologiques étaient nombreux. Il en allait de même notamment à l'ONF qui tenait à encadrer le plus possible la production de ses films par une grille de contrôle très contraignante de chaque étape de leur production.

Parmi la poignée de cinéastes qui dans le monde ont choisi la voie de la parole libre, ceux qui communièrent aussi fortement que l'Équipe française de l'ONF avec leur société furent plutôt rares. Cette équipe, qui se forma au début des années 1960, se rassemblait autour de Michel Brault et on y trouvait Marcel Carrière, Bernard Gosselin, Claude Jutra, Gilles Groulx, et elle fut rejointe plus tard par Pierre Perrault et quelques autres.

Or, ce n'est pas pour la prouesse technique que les cinéastes du direct cherchaient à capter cette parole du terrain, bien qu'il s'agisse bien d'une prouesse. Le direct n'est pas non plus une évolution « naturelle » du documentaire, comme on le croit trop souvent : de nombreux cinéastes se contentaient des formes préexistantes, et parmi ceux qui choisirent le son léger, peu nombreux firent le choix de scruter et susciter une parole brute et libérée. D'ailleurs, pour les premiers cinéastes du direct, comme Brault, les outils étaient bien loin d'être au point lorsqu'ils tentèrent la première fois de les tordre et de les adapter à la

captation de la discussion. Dans le cas du direct au Québec, il semble que l'on ait affaire à une conviction obstinée des cinéastes qui les travaillait de l'intérieur : la conviction qu'il est nécessaire de faire du cinéma autrement, d'y inclure une forme inédite de parole, de discussion. Ce n'est pas du cinéma tel qu'il se fait alors que leur vient cette conviction, mais d'un désir de cinéma nouveau, un cinéma en adéquation avec leur propre expérience du cinéma : qui aide à libérer la parole populaire et ce-faisant se métamorphose, atteint une nouvelle dimension spectaculaire, de participation. Leur conception du cinéma leur vient à la fois de leur cinéphilie, de leur amour du cinéma, mais elle leur vient aussi de l'image qu'ils ont de l'implication du cinéma dans leur « milieu » : les cinéastes issus du mouvement des ciné-clubs ont perçu ou intégré ce lien fertile entre cinéma et discussion, ce mouvement, cet échange dynamique qui naît alors, tout comme ils ont intégré l'importance de la discussion dans l'émergence d'une nouvelle culture populaire, locale et impérieuse : dans son affirmation. Ne cherchent-ils pas à faire un cinéma qui prolonge leur expérience de la discussion, qui témoigne de leur mouvement, qui fasse passer celui-ci à la vitesse supérieure ?

Perrault, bien qu'il n'ait pas participé à l'aventure de *Découpages*, a tout de même été impliqué dans les grands mouvements étudiants des années 1950. Il était on ne peut plus conscient de l'importance de ces forums où l'on a la possibilité de contester l'ordre établi.

Il a par ailleurs, durant la période 1955-1960, fait la rencontre d'une parole populaire qui tirait du côté de la fabulation, du mythe, une parole qui dans tous les cas de figure, n'était pas écrite et appartenait à la civilisation orale, et, en tant que telle, ne pouvait figurer dans la culture officielle. Il est donc venu à cette libération de la parole par un chemin détourné qui n'est pas celui des Jeunesses Étudiantes Chrétiennes ou des ciné-clubs. Il n'en a pas moins été durablement frappé, et facilement convaincu, par cette nécessité de recueillir la parole par le cinéma, à laquelle il a été exposé dès sa venue à l'Office. Peut-être même la recherchait-il suite aux échecs relatifs de la série documentaire *Au pays de Neufve France*, percevant obscurément dans le travail de Brault une solution à son problème : rendre justice, par le son et par l'image, à des personnages tels que Grand Louis, Alexis etc. Par son parcours autonome, ce que Perrault amenait, c'est précisément la dimension qui manquait aux Jeunesses Étudiantes Chrétiennes et leurs successeurs :

limitées au milieu étudiant, elles n'avaient pas réussi à rejoindre cette « réalité » du peuple, cette connaissance en profondeur du pays, de la culture, que Perrault avait cultivée pendant dix ans.

Ce que Perrault amena, c'est justement cette dimension plus vaste d'une culture populaire expérimentée sur le terrain, au-delà des enquêtes théoriques, au-delà des milieux étudiants, des « jeunes ».

Ce qu'il emprunta en retour à ces héritiers des JEC, c'est une culture du cinéma basée sur la discussion, qui lui avait échappé : il avait jusque là une piètre opinion du cinéma, même documentaire. Il connaissait bien la discussion, mais pas le cinéma.

Il a donc investi rapidement cette culture du cinéma et lui a ajouté sa propre culture de l'oralité, du terrain, d'une parole non pas étudiante et intellectuelle, mais « brute », qui s'ignore, qui ignore non pas sa poésie mais la qualité de sa poésie. Perrault va donc s'employer à la recueillir, la transposer par le cinéma, à la faire connaître. Il va prendre à la lettre le mot d'ordre des JEC, à savoir libérer la parole, et va en faire le motif central de son propre cinéma.

Libérer la parole n'est qu'un premier pas pour lui, au propre comme au figuré. La réécouter mille fois par le montage, la mettre en perspective, l'associer à un corps, l'incarner, la démultiplier par l'écriture et la poésie, la faire connaître et la faire partager sont les étapes suivantes. Ou, plutôt, libérer la parole ne consiste pas seulement pour Perrault à lui permettre de naître devant la caméra et à la recueillir, mais justement à lui faire passer l'épreuve de toutes les étapes suivantes qui viennent d'être décrites : il ne cherche pas seulement la parole individuelle, mais aussi la parole collective, celle qui poétise le réel et dans le mouvement de laquelle la communauté se reconnaît confusément et se laisse entraîner, recomposer, réfléchir.

C'est en ce sens qu'il faut comprendre des objets particuliers comme le recueil de poésie « du réel » que constitue le *discours sur la condition sauvage et québécoise*, qui propose au lecteur un parcours poétique et politique parmi les citations tirées des films.

C'est dans ce sens aussi qu'il faut comprendre la trilogie de l'Île aux Coudres et *Un Pays sans bon sens*.

C'est justement par cette poétisation, cette inscription dans un mouvement collectif que cette parole libérée atteint son ultime état, celui qui au fond était autant désiré par

Perrault que par les Jeunesses Étudiantes Chrétiennes : une parole proprement politique, c'est-à-dire qui interpelle tout un chacun, qui provoque la collectivité à s'interroger ou s'offusquer, et qui dans ce mouvement de remise en cause crée de nouveaux liens, faisant naître en elle un élan communautaire.

La participation est donc le deuxième point qui mette en évidence un lien entre la démarche cinématographique de Pierre Perrault et le travail des représentants ou des Jeunesses Étudiantes Chrétiennes.

Nous avons vu à quel point le principe de participation fut important pour fonder une nouvelle approche de la société québécoise et canadienne française dans les années 1950, plus « réaliste », plus approfondie, détachée des principes idéologiques qui avaient jusque là prévalu dans toute étude de terrain.

Cette participation s'apparente dans son principe, au départ, à un « baptême du réel », c'est à dire une volonté de voir par soi-même au-delà des discours et des représentations préétablis.

Mais ce principe de base ne visait pas seulement à « connaître » par soi-même, mais aussi, *et surtout*, à se sentir solidaire, impliqué dans ce « milieu » qu'on avait la prétention de connaître, de décrire et de représenter en vue de le faire évoluer. Cette participation est donc un principe à double sens : en participant à un milieu donné, l'observateur est inscrit dans son mouvement, dans le même mouvement de réflexion et de redéfinition. Il évolue avec lui, est contaminé par lui, et l'évolution est un mouvement réciproque qui engage celui qui observe comme ceux qui sont observés.

Cette posture, car c'est bien de cela qu'il s'agit, fait de l'observateur un actant de son milieu.

Les jeunes cinéastes de l'Équipe Française l'ont en partie adoptée (on pense à *La Lutte*, aux *Raquetteurs*, à *Golden Gloves* par exemple) : Gilles Groulx, Michel Brault et compagnie participaient bien au mouvement, tentaient de s'enfoncer en profondeur dans les milieux qu'ils voulaient décrire, avec plus ou moins de succès, puisque l'on sent que le cinéaste reste « spectateur » malgré sa participation, comme si une vitre le séparait encore des gens.

On n'a pas ce sentiment, peut-être pour la première fois dans l'histoire du cinéma québécois, avec *Pour la suite du monde*, qui a été salué pour de multiples raisons, dont celle-ci : une implication en profondeur, une amitié palpable entre les cinéastes et les personnages, une amitié qui vire à la complicité quand certains de ces personnages se transforment en cinéastes, comme lorsque Léopold Tremblay demande aux pêcheurs de se tasser pour permettre un meilleur point de vue.

Nous sommes alors dans cet état supérieur de la participation, où l'observateur est pris dans le mouvement et y participe activement, projetant le spectateur dans ce mouvement : par cette implication, cette immersion totale du cinéaste dans le milieu, le spectateur est happé à son tour, il a l'impression de partager quelque chose de la vie représentée par le film, que le visionnement du film projeté prolonge le mouvement initié au tournage : le cinéaste, par sa posture, se fait l'intermédiaire entre milieu filmé et milieu de projection.

Brault a maintes fois évoqué ces moments où il dut se jeter à l'eau, laissé en arrière par un Perrault oublieux du film, concentré sur la pêche. C'est là justement la particularité de la posture de Pierre Perrault en tant que cinéaste : au tournage, il s'applique moins à faire un film qu'à vivre avec les gens qu'il suit, au péril du film, mais pas à celui de l'expérience vécue :

En cours de fabrication, je ne m'intéresse qu'à vivre avec quelqu'un, à partager une expérience, à cohabiter avec moi-même. C'est toujours une sorte de recherche de mon identité, loin des héros, des saints et des statues. À même le matériau le plus vulgaire : l'homme de tous les jours. (...) En définitive, j'ai voulu m'atteindre moi-même. J'étais le public. Et mon entreprise un peu naïve consistait à me persuader moi-même d'hommes, de femmes et d'îles d'ici (Perrault, 1983 : 38).

Perrault pousse en cela à son point ultime la logique de la participation énoncée par les Jeunesses Étudiantes Chrétiennes et les représentants, puisqu'il admet à travers son parcours de cinéaste que son implication dans ses films et sa vie ne font qu'un : ses films même témoignent incidemment de cela : habituellement, un cinéaste fait un film sur une communauté, un endroit, une culture, puis il passe à autre chose, et sa vie « privée » reste indépendante de ses films, même si personnage et spectateur partagent un moment de son existence, de son expérience vécue (ainsi dans *Être et Avoir* de Nicolas Philibert) ; il est rare que la vie du cinéaste et ses films se confondent, comme dans le cas de Perrault, qui revenait sans cesse à ses anciens projets, ses anciens personnages : il évoluait avec eux, et

eux évoluaient avec ses films, formant une « communauté » élargie et nouvelle de film en film, dans laquelle le spectateur lui-même se sent impliqué notamment grâce à ce retour des personnages et des lieux : le lien qui existe donc entre le film et la réalité vécue du spectateur se trouve en quelque sorte renforcé par ce retour, il sent qu'il participe de cette même communauté que le film cherche à former et qui l'interpelle, l'incite à être plus que spectateur.

Ainsi Léopold Tremblay revient-il dans les trois films de l'Île aux Coudres, mais aussi dans *Un Pays sans bon sens*, dans le *Mouchouânipi*, et dans *Les voiles bas et en travers*. D'autres personnages font de même, comme Stéphane-Albert Boulais ou Maurice Chaillot.

Le principe même des « tournages à géométrie variable » pratiqué par Pierre Perrault (le meilleur exemple en est *Un Pays sans bon sens*), qui faisait que les films se développaient en fonction des aspérités du terrain et des accidents de parcours, est grandement lié à cette volonté de participer, d'évoluer avec le « milieu », grâce à lui. Cette géométrie variable influait même sur le calendrier de montage et sur la forme générale du film, laquelle conservait, particulièrement à partir du *Règne du Jour*, la trace de ces aléas fertiles qui l'avaient formée. Or, la conscience que le film évolue en fonction des accidents de parcours ne joue-t-elle pas un grand rôle dans le sentiment qu'a le spectateur de participer lui-même à l'action ? Le film est basé avant tout sur l'expérience qu'il procure et à laquelle on participe, même par l'intermédiaire du cinéaste, et non sur ce qu'il veut montrer ou expliquer préalablement, même si cette dimension est bien présente aussi, comme en témoignent les projets des films eux-mêmes.

L'élan communautaire.

On a vu que les Jeunesses Étudiantes Chrétiennes et les représentants de l'Office National du Film avaient au fond participé à un vaste mouvement de remise en question de la collectivité canadienne française dans les années 1950. Avant ce mouvement, cette dernière était surtout perçue comme une et homogène, et dépendait d'une constellation de représentations et de principes édictés par l'Église Catholique, qui constituait également le cœur du système social, le point de liaison entre les différents groupes, entre les différentes classes. Cette collectivité était donc imaginée, dans ses grandes orientations, par l'Église et les représentations que celle-ci produisait semblaient s'inscrire visiblement

dans le réel grâce au relais de multiples associations, groupes, paroisses à la tête desquelles ont trouvait des clercs, qui défendaient féroce­ment leur prérogatives, et pour cause : ils le faisaient face à un mouvement laïc qui aurait pu, justement, non seulement produire de nouvelles représentations, mais aussi remettre en cause ce leadership localisé du clergé. C'est précisément ce qui s'est passé dès que l'on a laissé ce mouvement se développer au Québec.

Mais, il nous semble, le mouvement laïc, via les ciné-clubs et les représentants, n'a pas produit, en tout cas pas immédiatement, de nouvelles représentations venant se substituer aux anciennes (il fallut attendre la fin de la Révolution Tranquille pour cela). N'aurait-il pas plutôt débordé ces représentations par une attitude fondamentalement neuve : en essayant plutôt d'ouvrir, via le spectacle cinématographique, de multiples espaces de discussions où l'on remettait en question ces représentations et l'autorité qui les générait ? À des représentations et une autorité fixes, le mouvement laïc a substitué un mouvement, une participation active au « milieu » : un désir de tisser des liens de nature nouvelle, loin des formes associatives traditionnelles et de leur hiérarchies, un désir de former une communauté neuve non pas sur la base de représentations, mais sur la prise de parole, sur la conscience de participer tous ensemble à un mouvement dynamique dont on ne connaît pas à l'avance les résultats, mais qui promet de bousculer les structures d'autorité présentes (pourquoi sinon ouvrir des espaces de discussion libres de toute autorité extérieure ?).

Ce désir de former une communauté nouvelle, encore informelle, par le mouvement même qui rassemble ses membres est différent de la « communauté imaginée » de Benedict Anderson. En effet, cette communauté qui se dégage du mouvement laïc n'est justement qu'imaginaire, elle n'est pas stabilisée, elle n'a pas d'institutions, elle ne se rassemble pas autour de nouvelles représentations ; ce qui l'unit c'est le sentiment de tout un chacun d'être pris dans ce mouvement.

Autant, dans la communauté imaginée d'Anderson, le lien est imaginaire, tandis que la communauté s'appuie sur des institutions réelles ; autant le lien est *vécu* dans la communauté des ciné-clubs, tandis que la communauté n'a pas d'institutions réelles qui la représentent.

Les cinéastes du direct, forts de ce principe de base et de sa souplesse, vont donc chercher, hors des cadres, cette communauté imaginée, dans le mouvement justement, dans cette conscience de participer à un mouvement commun : *les Raquetteurs*, leur premier film, dénote cette volonté de former du lien en s'insérant dans le « mouvement », au propre comme au figuré, et aucune représentation ferme ne peut, ou ne risque de se dégager de cette posture de cinéaste. Le spectateur participe de ce mouvement qui lui est d'autant plus sympathique qu'il évoque sa propre expérience, sa propre culture, son vécu. On est donc avec ce film dans une démarche visant à prolonger, d'après nous, ce mouvement participatif initié par les ciné-clubs, dans le pur désir de former une communauté imaginée. Mais, encore une fois, même si les cinéastes veulent ce lien, ils restent néanmoins « extérieurs » : ils participent au mouvement, mais la communauté imaginée ne s'enracine pas, elle n'acquiert pas de figure. Elle reste en quelque sorte du pur ordre du mouvement et du désir.

Il n'en va pas de même avec la posture de Perrault, quoiqu'elle soit au départ similaire à celle des autres cinéastes québécois du direct : lui aussi cherche à former une communauté imaginée à travers le mouvement qu'entraînent ses films, à cheval entre tournage et salle de projection. Mais comme on l'a vu, par son implication plus grande et plus radicale dans le « milieu », il se distinguait déjà des autres cinéastes, allant plus loin qu'eux dans l'interpénétration de sa vie et de ses films, se distinguant aussi par une meilleure connaissance initiale de ce milieu. Perrault fait au fond beaucoup penser à un représentant.

Il ne « découvre » pas le milieu en même temps que le film est réalisé, il y est déjà profondément impliqué, ce qui n'empêche pas sa méthode de reposer sur l'adaptation aux aléas de l'expérience. De ce fait, le mouvement qu'il tente d'initier et qui enveloppe ceux qu'il filme, cet élan communautaire, ne repose pas sur des entités ou des principes abstraits. Il repose sur une implication « véritable » dans le milieu, circonstanciée, ainsi que sur une « troupe » de personnages réels (au sens d'une troupe de théâtre), *sa troupe*, qui revient de film en film.

Cette troupe s'élargit à chaque nouvelle expérience, elle englobe de nouvelles figures et il n'y a que lors du passage d'un cycle à un autre que le milieu approché est « neuf », et

encore. Chacun de ses films, à l'exception peut-être de *l'Acadie, l'Acadie*, et chacun de ses cycles, donnent naissance à une nouvelle « troupe » qui va revenir, se complexifier et que le spectateur va apprendre à bien connaître, à la fois comme personnes réelles et comme personnages du théâtre cinématographique de Perrault.

Le cinéaste avait recomposé autour de ses films une communauté globale à la fois réelle et artificielle de par la mise en relation de ses membres : l'exemple type en est *Un Pays sans bon sens*, où se rencontrent réellement ou par le biais du montage les gens de l'Île aux Coudres, le docteur Dufour, les Indiens de la Romaine ou Maurice Chaillot l'intellectuel du Manitoba.

Cette communauté lâche, qui n'est pas « le Québec », ou « le peuple », qui n'a d'ailleurs peut-être pas la prétention d'être une communauté mais juste un « milieu », est en revanche composée de gens concrets, poétisés par l'intervention et l'intermédiaire du cinéaste. Ses membres se prêtent au jeu des projets de Perrault : aller en France sur la trace des ancêtres, construire un voilier, aller sur les traces de Cartier, aller à la chasse etc.).

Ils se reconnaissaient entre eux comme « amis » et comme « personnages » du cinéaste, flirtant aux limites, non pas de la fiction, mais du théâtre vivant. Il s'agit donc d'une communauté réelle, dont faisaient aussi partie les autres membres de l'équipe de tournage, une communauté qui tenait ensemble par le désir de Perrault de faire des films et des gens d'y participer.

Et cette communauté, qui se trouvait rassemblée par le montage et par le projet du film, se découvrait ou se métamorphosait sous les yeux des spectateurs, pris dans un mouvement où s'inscrivaient aussi les cinéastes. Ce mouvement vise à la métamorphose car les projets de Perrault ne sont pas anodins ; ils sont des épreuves pour sa communauté imaginée, pour sa troupe de théâtre cinématographique. Ainsi en va-t-il du voyage en France des époux Tremblay dans *le Règne du Jour*, de la pêche à marsouins qui raccroche l'Île à son continent dans *Pour la suite du monde*, de Didier Dufour qui voit sa réflexion sur les appartenances et la maturité du peuple mise à nu dans *Un Pays sans bon sens*, comme Stéphane-Albert Boulais et Bernard l'Heureux sont dépecés vivants dans *La bête lumineuse*.

Le spectateur, dans le mouvement qui entraîne la troupe de Perrault, voit donc se défaire les représentation établies, les identités fermes, les avis définitifs, et lui-même, s'il

n'y prend pas garde, est entraîné dans ce mouvement d'autant plus fascinant qu'on se prend de *sympathie* pour la troupe des personnages.

Dans cette *danse*, ou cette musique visuelle que tresse Perrault, tout le monde peut entrer, c'est cette volonté de participer, qui forme la communauté imaginée de Perrault, dont l'ancrage est cependant « réel », issu de l'expérience, attesté par l'existence des personnages de la troupe de théâtre cinématographique. C'est la conscience que cette communauté de personnages existe qui pousse le spectateur à entrer dans le jeu lui-même, à initier alors une communauté imaginée.

Les ciné-clubs et les représentants se servaient du cinéma pour ouvrir des espaces de discussion, permettant en cela d'établir de nouveaux liens entre les participants qui se sentaient appartenir à un mouvement plus vaste, à une nouvelle « communauté imaginée ».

Le cinéma de Perrault est le miroir inversé de ce système : en élaborant une pratique cinématographique et une posture qui visent à « tisser du lien », comme dirait Marion Froger : c'est le cinéma lui-même qui forme le lien, son point de départ : *Faire un film consiste à retisser le lien après ses cassures, en faisant du lien un élément essentiel sur la voie qui mène à la prise en charge collective des problèmes.* (Froger, 2006 : 158)

En cela, la démarche de Perrault, qui s'implique plus directement dans les communautés qu'il filme, qui cherche à rejoindre des spectateurs particuliers avant de rejoindre un public général, nous semble beaucoup plus proche des principes qui soutiennent le programme « Société Nouvelle », à la fin des années 1960, que de celle des autres cinéastes du « cinéma direct », qui rejoignent une communauté imaginée bien plus vaste mais aussi bien plus abstraite. Et cela même si le cinéma de Pierre Perrault ne se réduit pas non plus à ce qui se faisait à Société Nouvelle.

Perrault est donc un héritier « indirect » de ce mouvement initié par les ciné-clubs et les représentants de l'ONF grâce au cinéma.

Cet héritage s'il ressemble à celui des autres cinéastes du direct, en diverge donc par des points qui sont selon nous essentiels. Cela tient certainement au fait que, bien qu'impliqué dans les mouvement étudiants à la fin des années 1940, il s'en éloigne

ensuite, ne participant pas au mouvement des ciné-clubs et partant à la recherche du pays et du peuple « réels », ce que ne font pas immédiatement les autres cinéastes du direct. Perrault apportera donc sa propre expérience, différente et complémentaire à la leur, lorsqu'il s'agira, dans les années 1960, de transposer l'expérience des ciné-clubs et du mouvement laïc dans la production de films.

III. 4. Quatrième période : Perrault à l'Office National du Film.

Introduction : Comment Perrault se situe-t-il, dans la décennie 1960-1970, par rapport aux autres cinéastes francophones de l'Office National du Film ? Quel est son rapport à l'ONF, son institution ? Et comment l'organisme évolue-t-il en regard des soubresauts qui agitent la société québécoise au moment de la Révolution Tranquille ?

Pour cette quatrième et dernière partie des liens entre la pratique cinématographique de Perrault et l'histoire du cinéma au Québec, nous allons traiter de l'implication proprement dite du cinéaste dans l'Office National du Film entre 1962 et 1970, c'est à dire la période qui va de son entrée dans l'organisme en tant que pigiste avec *Pour la suite du monde*, à la sortie prévue d'*Un Pays sans bon sens*, en 1970.

Nous traiterons de trois sujets distincts qui correspondent en fait aux grands débats de l'ONF durant cette période et qui ont marqué tous les cinéastes qui y travaillaient.

Le premier de ces débats correspond au désir de reconnaissance de l'Équipe Française et à l'importance de *Pour la suite du monde* dans ce processus en 1962 : nous verrons comment le film se situe à la confluence des intérêts contradictoires des cinéastes de l'équipe française, de la direction et de la distribution et les rassemble. Nous comprendrons mieux alors l'importance du film dans l'histoire de cette institution.

Le second concerne la question de la fiction, qui se pose de façon cruciale à partir de 1963 dans les rangs des cinéastes : à travers ce débat, c'est l'autonomisation des cinéastes par rapport à la direction de l'organisme qui est en jeu, leur liberté d'expression en tant qu'artistes. Cette question de la fiction est d'autant plus intéressante qu'elle va à l'encontre du mandat même de l'Office, ce que ne peut manquer de remarquer Perrault. Nous allons donc voir comment se fait jour à l'Office la volonté de fonder un « vrai » cinéma romanesque qui aboutit en fait à la mise en place des premiers jalons d'un cinéma québécois structuré et indépendant, et comment Perrault se situe par rapport à ce mouvement qui passionne ses congénères.

Le troisième débat concerne la volonté des cinéastes québécois de l'Office de fonder un cinéma national qui revendique la culture québécoise et éventuellement sa

souveraineté. Nous étudierons à cette occasion le cas représentatif de l'attitude de Perrault que constitue le film *Un Pays sans bon sens*.

Encore une fois, il ne s'agira pas de faire une histoire de l'ONF entre 1962 et 1970, chose qui a déjà été faite mieux que nous ne saurions le faire, notamment par Caroline Zéau (2007). Nous limiterons notre approche de cette histoire à l'étude des dimensions qui concernent directement le travail de Perrault et de la mission qu'il s'est assigné : toute sa démarche cinématographique ces années-là témoigne d'une volonté de se mettre au service de sa société, de l'aider à émerger, à se voir, s'entendre et se comprendre. Cette étude nous permettra de situer le travail du cinéaste en regard de deux courants majeurs qui prennent place à l'Office pendant ces années cruciales : le cinéma direct et le programme « Société Nouvelle ».

III. 4.1. La place de *Pour la suite du monde* dans la dynamique de reconnaissance des francophones à l'ONF.

Pour la suite du monde, produit entre 1961 et 1963, prend place au milieu d'un contexte un peu délétère à l'ONF, où il existe plusieurs contentieux entre les différentes composantes qui constituent l'organisme.

Il y a d'abord la mission même de l'organisme, qui est certes sociologique et moderniste, mais qui repose donc sur la production de films éducatifs et didactiques. Ce didactisme se traduisait souvent par un académisme formel rigoureux qui, s'il s'attirait les louanges des services publics, rencontrait en revanche de plus en plus d'hostilité de la part des cinéastes qui se sentaient brimés par le cahier des charges imposé par la direction, et qui auraient aimé aller vers un cinéma plus personnel, plus créatif.

Il y a ensuite, de la part des francophones du Québec travaillant à l'Office le sentiment, exacerbé depuis 1956 et le déménagement à Montréal, de ne pas être suffisamment reconnus par l'institution et sa direction, laquelle ne sait pas trop sur quel pied danser depuis la crise du triumvirat en 1956.

Il y a enfin, de la part des agents de la distribution, l'impression de ne pas être pris en compte dans le processus décisionnel de production, et ce malgré la grande importance de la distribution dans la mission et le fonctionnement même de l'Office : le principal

grief des agents de la distribution est que les films produits ne sont jamais assez impliqués dans le contexte, dans la société, comme eux-mêmes le sont. Les représentants eux-mêmes trouvent souvent les films trop didactiques, trop sérieux (puisqu'ils incluaient souvent eux-mêmes des films « privés » pour divertir leur auditoire entre deux films de l'ONF).

Pour résumer, les cinéastes acceptent de plus en plus mal les implications du double mandat de l'Office et sa mission pédagogique. La direction voit d'un mauvais œil les réticences de ces réalisateurs. Et les représentants et les gens de la distribution eurent longtemps le sentiment de n'être considérés ni par la production et les cinéastes, ni par la direction qui semblait leur montrer peu d'attention.

Il faut attendre des programmes comme « Société Nouvelle » ou la mise en place du « Comité du programme » en 1967 pour qu'un genre de concertation prenne place entre ces diverses composantes de l'Office. Avec ces nouveautés, les exigences créatrices de la production trouvent enfin un genre d'accessit de la part de la direction, et un écho favorable, ou du moins une oreille attentive chez les membres de la distribution. Certains cinéastes de Société Nouvelle se voient même comme de véritables agents sociaux, laissant de côté toute velléité artistique, voyant dans le cinéma d'intervention un moyen d'améliorer la société en droite ligne avec le travail des représentants, ces derniers étant d'ailleurs partie prenante du programme dans les années 1970 :

Ainsi donc, de 1963 à 1966, pour la première fois, des films allaient être faits et utilisés de façon concertée et rationnelle comme outils d'intégration sociale » par des experts (ceux du BAEQ) et des représentants de l'ONF. En effet, l'animation sociale était née et s'était développée en une discipline autonome sous l'impulsion prépondérante de Guy Beaugrand-Champagne, au Québec. (...) Signalons tout de suite que le courant de l'animation allait rencontrer celui du cinéma communautaire et favoriser l'intégration systématique au film des gens et milieux concernés, d'experts, animateurs et autres (...): c'est la période 66-69 et l'« épopée » du « Groupe de Recherches sociales », prédécesseur de « Société Nouvelle » (Bégin, 1972 : 5).

À l'occasion de la mise en place du « Comité du programme » et de Société Nouvelle, de leur côté, les membres de la distribution remarquent enfin chez les cinéastes une volonté affichée de s'impliquer eux-aussi dans ces « milieux » qu'ils ont l'habitude de côtoyer, la possibilité d'un terrain de compréhension mutuelle ; ils participent à la mise en chantier et au suivi des films (ainsi, Jean-Théo Picard participe t-il au suivi entre autre d' *Un Pays sans bon sens*).

Or, il nous semble que *Pour la suite du monde* a réalisé plus de cinq ans avant la mise en place du Comité du Programme et de Société Nouvelle une première fusion des exigences contradictoires des différentes composantes de l'ONF, ce qui expliquerait peut-être l'importance de ce film dans l'Histoire de l'organisme. Le film et son chantier ont constitué un genre de « précédent »⁴⁸, dans un contexte plutôt hostile d'habitude aux innovations formelles.

Le film, nous semble-t-il, a permis de satisfaire les attentes des jeunes cinéastes francophones du direct et de leurs producteurs, qui veulent aller vers des formes plus libres, où la création intervient au premier chef. Les aspirations des représentants le furent également, qui réclamaient un cinéma plus impliqué dans le « milieu ». Il en va de même enfin pour celles de la direction, qui voulait produire un film particulièrement prestigieux, innovant sur le plan formel et répondant à la tradition documentaire et ses exigences esthétiques. *Pour la suite du monde* permettait également à la direction (ou du moins le souhaitait-elle) de tourner la page de la crise du triumvirat en répondant à toutes les critiques dont elle avait pu faire l'objet à ce jour concernant à la fois le manque d'audace formelle et le peu de place laissée aux francophones dans la structure de production et la chaîne de décision.

Comme nous l'avons expliqué au chapitre précédent, avec *Pour la suite du monde*, Perrault amena aux cinéastes du direct cette implication en profondeur dans la culture et la parole populaires qui leur manquait, et leur montra le sens du mot participation ; tandis que ces derniers ouvraient les yeux de Perrault sur la capacité d'un certain cinéma à pénétrer en profondeur le réel sans le réduire à du documentaire didactique. Mais comment cela s'est-il passé et quelles conséquences cela a-t-il pu avoir ?

⁴⁸ Clandfield souligne ce lien « filial » entre la trilogie de l'Île aux Coudres et le projet Fogo du programme Challenge for change, tout en soulignant le rôle essentiel des représentants et de la distribution dans le programme :

"The link between the cinéma du vécu of Perrault and the collaborative production that Low sought is clear, and direct connections are not difficult to establish. There is a letter in the NFB archives to Denis Belleville from Olivier Fougères (both distribution agents) about film Memo from Fogo that reads, "I believe you have had the occasion to see the film during the last meeting on Île aux Coudres, but if that wasn't the case, would you like to invite the representatives to see it as soon as possible" (Clandfield, 2004 : 162-163).

Le projet de *Pour la suite du monde*, à la confluence des aspirations contradictoires de l'ONF.

Pour la suite du monde est devenu une sorte de « mythe » à la fois de la culture et du cinéma québécois, et ce mythe proliférant a recouvert autant les images du film que les discours de toutes sortes auxquels il a donné lieu, parfois bien éloignés de leur source première, l'ignorant même. Il est assez difficile de revenir sur les origines du film, tant elles se perdent dans le mythe lui-même, en font partie. Cependant, c'est ce que nous allons faire justement pour essayer de comprendre pourquoi ce film a retenu l'attention de ses actants à l'époque de sa production, pourquoi il a d'emblée marqué une certaine histoire du cinéma québécois.

En étudiant les différentes étapes et circonstances qui ont précédé la mise en chantier du film, nous pourrions en apprendre plus sur le contexte de production de l'époque à l'Office, notamment sur la façon de travailler des différentes composantes de l'ONF, ainsi que celle des cinéastes de l'« Équipe Française ». Nous espérons aussi dresser un portrait intéressant de Perrault à ses débuts de cinéaste, entre doutes et tâtonnements, entre la nécessité d'une structure de production et la crainte de ses exigences.

Une sorte de « version officielle » a circulé pendant des décennies dans les histoires du cinéma documentaire, expliquant que *Pour la suite du monde* était le fruit de la rencontre entre Michel Brault, homme de l'image, et Pierre Perrault, homme de la parole, auxquels s'était joint Marcel Carrière, cinéaste et ingénieur du son hors pair. Selon cette version, le film était le fruit d'une heureuse rencontre entre des compétences différentes et complémentaires, qui explique le fait que le crédit de l'œuvre revienne à part égale à ces trois réalisateurs: Michel Brault, Pierre Perrault et Marcel Carrière. Cette version n'est pas tout à fait fautive, mais elle ne nous dit pas grand-chose des conditions réelles de production des films à l'ONF et des tractations diverses qui eurent lieu, depuis l'étape du synopsis jusqu'à celle de la post-production.

Des questions se posent.

Perrault pouvait-il être considéré comme un « cinéaste » au moment de la production, alors qu'il n'avait jamais réalisé de films et ne travaillait à l'ONF que depuis

peu ? Pendant la réalisation de *Pour la suite du monde*, Perrault n'était ni preneur de son, ni chef opérateur. Vu qu'il n'est pas censé y avoir de scénario, et que l'apport du conseiller est somme toute assez modeste dans sa contribution à toute réalisation, est-ce que Perrault a juste amené l'idée originale ? La question est moins anodine qu'il n'y paraît, car c'est dans l'apport de Perrault que réside selon nous tout l'intérêt du film et de son adoption par l'Office.

En nous appuyant sur les archives de *Pour la suite du monde*, lesquelles proviennent de plusieurs fonds différents au Québec (l'Office National du Film, la Cinémathèque Québécoise, l'Université Laval) et sur plusieurs entretiens effectués auprès des principaux intéressés, Pierre Perrault (1998), Michel Brault (1998, avec Vincent Bouchard) et Marcel Carrière (2004, avec Vincent Bouchard), nous allons essayer de reconstituer avec un maximum de précision les circonstances de la naissance du film ainsi que celles de sa distribution, pour l'éclairer d'un jour nouveau : de l'intérieur, au cœur des tractations qui sont menées à l'Office pour définir le film, et la façon dont il s'inscrit dans le programme général de production et de distribution.

Naissance du projet.

Dois-je vous avouer que, lorsque je me suis rendu compte que je roulais sur la route 9, en pleine tempête de neige, avec Michel Brault et Marcel Carrière, et je ne sais combien de milliers de dollars d'équipements techniques à l'arrière, et un film d'une heure et demie sur les bras (sans scénario bien sûr), j'ai eu le trac le plus sérieux de ma vie ? Quand tout est possible, l'impossible nous côtoie (...) Au début des négociations avec l'ONF, il fut question de couleur, de cinémascope, de 35mm, d'une équipe de 12 personnes, je me suis dit, je peux peut-être faire le film avec Michel mais pas avec tout l'ONF sur les bras.⁴⁹

Nous avons ici la légende. Mais, comme il n'y a pas de fumée sans feu, cette légende nous amène de précieux renseignements, notamment sur l'emphase mise par l'Office sur le projet, une ardeur que semblent presque devoir calmer les cinéastes (qui ne veulent pas « avoir tout l'ONF sur les bras »). On apprend aussi que le choix initial concerne bien un

⁴⁹ « Une heure avec Pierre Perrault », *Séquences*, No 34, octobre 1963, p.23.

film de long métrage, apparemment en cinéma direct qui plus est. On apprend également que le projet est d'abord passé de place en place, d'abord à Radio-Canada puis à l'ONF. On apprend enfin que Perrault semblait peut-être moins confiant dans le succès de l'entreprise que ses collaborateurs. Ou bien ressentait-il une responsabilité plus grande étant donné que tout reposait sur son projet et ses passions à lui ?

Perrault a en effet proposé son sujet à l'Office National du Film en 1961, mais cela faisait déjà une dizaine d'années environ qu'il côtoyait les gens de la région de Baie Saint Paul. Son épouse, Yolande Simard, originaire de Baie Saint-Paul, explique que la vie et les légendes des insulaires le fascinèrent dès sa première rencontre. Il aurait connu Alexis par hasard en 1950, puis serait retourné un grand nombre de fois sur l'île, magnétophone en bandoulière, pour recueillir les histoires du patriarche, comme il le rapporte dans de nombreux entretiens et dans ses essais :

C'est alors, en plein hiver que j'ai décidé d'aller parler avec cet Alexis-là auquel j'ai pensé comme ça, par hasard, et surtout parce que je me souvenais du poids de ses paroles (...). Il m'a parlé durant trois jours (...). J'ai habité chez lui, mangé avec lui (...) et lui m'a donné en parole du premier coup la substance de mon premier film, La Traverse d'hiver à l'Île aux Coudres... de Pour la suite du monde. Il m'a aussi communiqué toute sa philosophie du temps passé (...). Progressivement, et grâce au magnétophone et à la possibilité de réentendre vingt fois les mêmes paroles (...) j'ai réalisé les puissances du « discours » d'Alexis, l'importance de la parole humaine la plus humble, la plus susceptible de n'être pas entendue.⁵⁰

Le projet du film qui aboutit en 1961 est donc pour Pierre Perrault le cœur d'une approche globale de la vie sur l'Île aux Coudres et dans le Bas du Fleuve. C'est aussi l'aboutissement d'une recherche poétique et philosophique sur une époque et une culture en train de changer, une recherche marquée par sa fascination grandissante pour les récits des « Anciens », leur mode de vie, leurs valeurs, que Perrault associe en ligne directe à la colonisation de l'île par les premiers européens, à un temps mythique, donc. Dans cette perspective il n'est pas inutile de se souvenir que Perrault a consacré par ailleurs à cette même île et à ses habitants, outre des heures d'écoute patiente pour ses émissions radiophoniques entre 1956 et 1963 (*Au Pays de Neufve-France, Chroniques de terre et de mer, Le Jean Richard, Icitte*), une pièce de théâtre (*Au cœur de la Rose*, 1958) et un recueil de poésie (*Toutes Isles*, 1963). Perrault, de surcroît collectionneur, emmagasinait et

⁵⁰ Berson, « Entretien avec Pierre Perrault », *Cinéastes du Québec*, numéro 5, septembre 1970, p.18-19.

archivait un grand nombre de témoignages et de récits des habitants du Charlevoix, qu'il réutilisait dans ses émissions de radio, puis dans les films du cycle de l'Île aux Coudres. Il fit de même également pendant tout le tournage de *Pour la suite du monde*, réutilisant le matériel enregistré dans une série radiophonique de trente épisodes qui fut diffusée entre 1962 et 1963 : « Pour la suite du monde ».

Donc pour Pierre Perrault, qui ne se veut pas seulement cinéaste, toute une démarche créatrice rayonne autour du film, qui touche la poésie, la littérature, le théâtre et le documentaire.

Complémentarité (relative) de Perrault et Brault.

Séquence : Est-ce que vous avez choisi de travailler avec Michel Brault et Marcel Carrière, ou est-ce qu'ils vous ont été imposés ?

Pierre Perrault : On peut dire d'une certaine façon qu'ils m'ont été imposés. C'est Roger Rolland qui m'a recommandé de travailler avec Michel Brault, et je peux dire en quelque sorte que Roger Rolland m'avait également imposé à l'ONF. Et Michel Brault a imposé Marcel Carrière car ils avaient déjà beaucoup travaillé ensemble.

Séquence : À ce moment-là, aviez vous déjà un plan de travail, ou bien n'aviez vous rien qu'une idée ?

Pierre Perrault : Rien qu'une idée. Ça vous paraît peu, n'est-ce pas ? Mais aurions-nous eu un plan qu'il eut été impossible de le suivre (...) Pour le reste il ne s'agissait que de laisser aller leur cours aux événements. C'est ce que j'ai voulu nommer le cinéma vécu. On ne peut pas mettre sur papier à l'avance la vie de toute une communauté.⁵¹

Brault et Perrault avaient certainement un intérêt réciproque à faire un film ensemble, pour des raisons qui leur sont propres, mais qui sont faciles à comprendre.

Perrault a déjà en 1961 une expérience solide de la radio, et une fascination galopante pour la parole « brute », manifestation truculente d'une culture orale bien vivace. Perrault est de plus sérieusement effarouché par le cinéma : en tant que spectateur, il n'y voit pas un grand intérêt, lui préférant de loin le théâtre ; en tant que créateur, il a été

⁵¹ «Une heure avec Pierre Perrault», *Séquences* No 34, octobre 1963, p. 25.

sérieusement échaudé par la série *Au Pays de Neufve France* où le classicisme de Bonnière, le réalisateur, avait figé ses personnages. Donc, fort logiquement, dans son premier projet de film à l'Île aux Coudres (« Argument pour un téléthéâtre filmé », présenté à Radio-Canada), datant certainement de 1960, Perrault n'a qu'une certitude concernant la réalisation du film : l'équipe doit être « souple » et « discrète ».

C'est dans cette perspective que le travail et la technique de Brault ne peuvent donc qu'éveiller chez lui qu'un grand intérêt :

Au cours de la série télévisée Au Pays de Neufve France, l'idée m'était venue de faire un film à propos des grandes pêches à marsouin de l'Île aux Coudres ; nous n'avions ni l'argent ni le temps (...) J'avais entendu parler quelques jours auparavant des récents films de Rouch, Chroniques d'un été et Pyramide humaine. Je ne savais rien du contenu de ces films, mais on me parlait d'une façon de tourner en direct, d'une tentative de faire l'économie de la fiction et d'appréhender le vécu. J'ai donc proposé à la télévision canadienne un téléthéâtre filmé sans comédiens avec des gens du cru.⁵²

Perrault s'est donc laissé convaincre par Rolland, puis par Brault lui-même, que ce dernier est capable de lui offrir quelque chose de nouveau, un cinéma qui respecte la parole.

Pour illustrer cette préoccupation qu'a Perrault de la parole « brute », on peut aussi se référer à un passage de son journal de travail, datant de novembre 1963, où il revient sur les possibilités offertes par la technique du « direct », dans laquelle ses craintes anciennes semblent surmontées, où il semble subjugué par les possibilités offertes par la « voie » ouverte par Brault : « Certes une nouvelle écriture est nécessaire. On ne peut pas imaginer que la parole devienne à elle seule la trame d'un film comme pour le théâtre... Mais confier la parole à un dialoguiste me paraît un danger extrême... Plus grand que de confier le film à la parole ».

Peut-être aussi que Perrault préférait travailler, pour ce projet tout spécial et personnel qu'était *Pour la suite du monde*, avec un cinéaste qui, à la différence de Bonnière, était encore peu connu : Michel Brault était alors un pigiste de l'ONF, et se fichait apparemment des questions hiérarchiques. Il était donc un candidat sérieux, car ces facteurs faisaient que Perrault pourrait justement exiger de ne plus être un simple consultant, pour collaborer réellement à la réalisation, de ne pas être un subalterne de quelque mandarin local. On peut donc penser que, si Perrault n'a pas vraiment « choisi » Brault (puisque c'est Roger Rolland qui pensait que ce dernier était l'homme de la

⁵² «Une heure avec Pierre Perrault», *Séquences* No 34, octobre 1963, p.16.

situation), il a en revanche compris que cette nouvelle forme de documentaire qu'est le « cinéma vérité » en 1961 est la solution éventuelle à ses réticences par rapport au cinéma documentaire classique.

Michel Brault affirme quant à lui qu'il avait été contacté en personne par Perrault à son retour de France en 1961, après *Chroniques d'un été*. On peut donc en conclure que Perrault a attendu le retour de Brault pendant qu'il faisait *Chronique d'un été* avec Rouch. Michel Brault n'est donc pas encore, en 1961, cinéaste titulaire de l'ONF. Il travaille pourtant pour cette institution depuis cinq ans au moins. Il n'a souvent été que chef opérateur de cinéastes plus « installés » (Jean Rouch, Wolf Koenig, Louis Portugais) et n'a eu le statut de réalisateur que dans quelques films, dont *La Lutte* et *les Raquetteurs*. Ces deux éléments nous renseignent sur la difficulté, à cette époque, de faire accepter une forme de cinéma moins institutionnelle au sein de l'Office, et de se faire reconnaître alors comme « vrai cinéaste ».

Il a certainement perçu dans le projet une double chance : la possibilité de faire ses armes sur un long métrage, un format rarissime à l'ONF ces années-là, mais qui est évoqué avant même les premiers coups de manivelle, dans l'entente intervenant le 19 décembre 1961 entre l'ONF et Radio-Canada. Le long métrage connotait en effet immédiatement le film « d'auteur », une dimension que les cinéastes de l'ONF aimeraient bien à cette époque conquérir. Le futur film serait une sorte de consécration pour l'Équipe Française qui bataille ferme depuis des années pour être reconnue artistiquement, culturellement et politiquement.

De plus, *Pour la suite du monde* offrait à ses auteurs montréalais la possibilité d'une plongée en profondeur dans le « pays Québec », chez cet être mystérieux pour les citadins qu'est l'« Habitant », et que les films de l'Équipe Française ont encore peu eu d'occasions de rencontrer et d'écouter attentivement, comme nous l'avons vu au chapitre précédent : les jeunes cinéastes de l'équipe Française, issus notamment des Jeunesses Étudiantes Chrétiennes, ont de la difficulté à entrer au contact de la population : ils cherchent à participer et à s'impliquer, mais la porte d'entrée leur manque, peut-être trop habitués aux milieux étudiants et urbains.

Perrault comme Brault avaient des raisons réciproques de travailler ensemble. Ce qui ne veut pas dire que l'entente serait parfaite : on a compris que pour l'un comme pour

l'autre, le film constituait l'occasion d'un gain de « leadership ». La complémentarité des deux hommes doit donc être relativisée.

Contrairement à l'idée répandue, *Pour la suite du monde*, depuis l'étape préparatoire jusqu'à la réalisation du générique final, fut l'objet de tractations quant aux responsabilités de sa production, et les formulaires administratifs de l'époque (automne 1961, hiver 1962) attestent de modifications et de changements dans le partage des responsabilités, et sont révélateurs d'un certain flottement au sein de l'administration de l'ONF : ils sont souvent raturés et remaniés.

L'automne 1961 est une période cruciale : il s'agit de la période de la mise en chantier du film ; les contrats et les mémos qui nous sont parvenus portent des mentions contradictoires sur les différentes responsabilités au sein de la production, et il est assez difficile de se faire une idée précise.

Le premier document où apparaissent ensemble les noms de Michel Brault et de Pierre Perrault est intitulé « Projet de film à l'Île aux Coudres » est un document composite, relié à partir de versions plus anciennes ; bien que non daté, il est certainement du mois de décembre 1961. Dans ce document, Pierre Perrault apparaît en tant que conseiller général et scénariste, et Michel Brault en tant que réalisateur. Or, d'une part, les deux noms apparaissent *avec des fonctions raturées*, et d'autre part, il est stipulé Que « *Perreault et Brault signeront le film conjointement (« Un film de Pierre Perrault et de Michel Brault »)* ». Ce document est peut-être être non daté, mais on y lit d'une part que le tournage doit commencer en décembre 1961, et d'autre part, il y est fait allusion à l'accord intervenu sur la production entre Radio-Canada et l'Office National du Film, qui n'a pu intervenir qu'à partir du 19 novembre 1961. En toute logique, ce document doit donc dater des derniers jours du même mois ou de début décembre.

Un mémo daté du 9 novembre 1961 vient renforcer encore cette impression de flottement dans l'attribution des responsabilités du projet. Il émane de Fernand Dansereau à l'attention de Jean Côté ; il a pour titre « Projet de Pierre Perrault » ; on ne trouve aucune référence à d'autres responsables ou géniteurs du projet : il n'est fait aucune mention de Michel Brault, bien qu'il soit en train d'accompagner Perrault pour des reconnaissances sur l'île. Le film est en revanche censé comporter un scénario, puisque c'est le premier point de vérification que recommande Fernand Dansereau. Cependant il ajoute : « *par ailleurs, il me gêne de définir l'item comme scénario. Il n'aura pas*

exactement de scénario dans ce projet, mais une définition constamment reprise au cours des diverses étapes de la production, de l'orientation détaillée du film »⁵³.

Cette précaution vis-à-vis de l'absence d'un scénario *en bonne et due forme* se retrouve dans la réponse de Pierre Juneau, du 13 novembre, qui précise qu'il faudra « expliquer » cette incongruité à Réal Benoît, de Radio-Canada. Également, dans le contrat d'entente du 19 décembre 1961 entre l'Office National du Film et Radio-Canada, coproductrice du film, Perrault est à nouveau seul à être cité par Guy Roberge (commissaire à la cinématographie) ; il y apparaît *par contre* en tant que scénariste et conseiller. On peut donc dire qu'en novembre 1961, un scénario existe qui ne peut être considéré comme un scénario en bonne et due forme, puisqu'il faut le justifier devant Radio-Canada ; on peut dire aussi que Perrault apparaît comme auteur de l'idée du film, et qu'un flottement existe dans l'attribution des futures responsabilités de la production.

Les noms de Perrault et Brault apparaissent pour la première fois conjointement, à part égale et sans rature, dans le premier budget circonstancié du film daté du 8 janvier 1962. Mais ensuite l'ensemble des documents administratifs concernant le film à cette période fait état du même flottement auquel semblent confrontés les employés de la production : les formulaires-types de l'Office, où une seule case est prévue pour le « réalisateur », alternent les noms, *ou*, le plus souvent, portent soit des ratures, soit des ajouts à la main pour barrer Chef-Opérateur ou Assistant à la réalisation et remplacer par « réalisateur ». Cette situation ambiguë dure jusqu'au montage des titres du générique de fin, puisque Perrault écrit dans son journal le 25 février 1963 :

A l'Office : On s'énerve. Les derniers moments ! Le labo ! Les techniciens ! Les titres. Je n'ai pas eu le crédit que je réclamais de peur de nuire aux autres : on préfère l'ambiguïté. Le plus heureux l'emportera. Tout le problème du cinéma : il y a toujours un perdant. Peut-être pas : l'amitié reste possible.

On constate donc que cette ambiguïté sur les fonctions et les responsabilités du film remonte aux premiers jours de sa gestation et que le film fut, certainement, l'objet d'une lutte sur l'attribution des crédits. On voit aussi à travers cette courte étude que cette lutte a laissé également des traces dans les divers documents entourant habituellement la production d'un film : projets, correspondances administratives, budgets, lettres diverses.

⁵³ «Projet de Pierre Perrault», mémo de Fernand Dansereau à Jean Côté, 9 novembre 1961, archives de l'Office National du Film.

Est-ce à dire que la « version officielle » qui veut que trois auteurs aient contribué à parts égales est la seule valable ? On serait en droit de se demander si cette version, maintes fois répétée lors de la diffusion du film et sa présentation à Cannes en mai 1963, n'avait pas comme objet, *précisément*, de dissimuler ces luttes internes derrière une vision consensuelle, afin de donner une image lisse de « l'équipe française » : celle d'un collègue de cinéastes unis et heureux de collaborer ensemble, révolutionnaires jusqu'au point de cosigner leurs films ; pour se faire une idée de ce fonctionnement, on peut considérer ce qu'en dit Gilles Marsolais, à propos d'un autre film fameux (*La Lutte*, 1961) :

« Par sa signature collective, La Lutte témoigne, non sans provocation, de l'esprit d'échange qui prévalait alors au sein de cette ruche bourdonnante qu'était l'équipe française au cœur de l'ONF » (Marsolais, 1997 : 93).

Intérêt de la distribution.

Mais quels sont les éléments qui nous laissent à penser que les agents de la distribution trouvaient leur compte dans le film ? Comme nous l'avons déjà répété plusieurs fois, les représentants et leurs responsables ambitionnaient depuis longtemps des films qui traitent de thèmes « locaux », canadiens français, qui correspondent à leur public, à leur terrain. Nous ne savons pas si la distribution a joué un rôle quelconque dans le choix du projet par l'ONF, ce qui serait assez étonnant. Il n'est pourtant pas impossible que les producteurs du film, Louis Portugais et Jacques Bobet (ce dernier étant proche des représentants) aient eu en arrière-pensée les doléances passées des représentants au moment de leur décision de soutenir le film devant la direction.

Nous ne savons donc pas si la distribution a joué un rôle dans le choix du sujet de film proposé par Pierre Perrault à l'ONF. Ce qui ne veut pas dire que nous ne sommes pas capables de nous faire une idée globale de leurs réactions, qui ne soit pas pure conjecture.

D'abord, le projet même du film, par sa forme, par son style, par la passion qui s'en dégage, n'a pu qu'interpeller des représentants de l'ONF et leurs responsables : hommes de terrain, impliqués dans leurs milieux respectifs, ils ont certainement remarqué une analogie entre leur mission et la démarche de Pierre Perrault à l'Île aux Coudres. Ce dernier connaît bien le milieu qu'il prétend investiguer, et cela se ressent dans sa prose.

Si les membres de l'équipe française en gestation s'illustrent par des projets particulièrement laconiques (du type « nous voulons faire un film sur la lutte »), il n'en va pas de même pour le projet de *Pour la suite du monde*, qui, bien que peu ou pas scénarisé, fait quand même neuf pages dans lesquelles l'auteur décrit une communauté qu'il connaît bien et qu'il semble comprendre de l'intérieur :

*L'Île aux Coudres en particulier dépend de la mer. Toutes ses maisons regardent le large et les gens de l'Île ne comprennent pas qu'on puisse vivre à Baie Saint-Paul au fond d'une vallée : il faut que leurs yeux respirent l'espace.*⁵⁴

Au-delà du lyrisme, il y a une véritable connaissance socio-économique qui se dessine :

*L'île possède une trentaine de goélettes : une goélette est un bateau de bois, ordinairement à fond plat (...) qui sert à faire le cabotage des Grands Lacs jusqu'au Labrador. (...) Les gens de l'île servent aussi de matelots ou de capitaines (...). On construit encore pour prendre le capelan, l'éperlan et la loche, les merveilleuses pêches à fascines, comme de grands paniers qui puisent dans la mer les caprices des lunes où passent les petits poissons. À l'île, on engraisse les terres avec du « varete » (les gens possèdent des droits de varech sur les grèves) ou avec du capelan.*⁵⁵

Cette connaissance confine aussi à l'anthropologie :

*Les gens de Petite Rivière, on les nomme les anguilles. Les gens de l'île, ce sont les marsouins. Et ceux de la terre du nord se souviennent de l'odeur désagréable de leurs bottes graissées à l'huile de marsouin. Car ils ont tendu sur la mer les grandes pêches à marsouin. Et ce souvenir fait partie de leur visage. Ils sont encore les marsouins. (...) Les gens de l'île, il va sans dire, ont été façonnés par la mer, les canots, les pêches, l'isolement et l'hiver. Ils ont conservé comme par miracle un langage, une noblesse et une pureté qui les distinguent même des villages environnants. Ils sont uniques. Ils le savent. Et prétendent conserver comme une valeur leur caractère, leur histoire et leur poésie. Parmi eux, des hommes se consacrent à la mémoire et à la parole, sortes de bardes, qui chantent les exploits et retiennent les généalogies. Ces patriarches sont consultés, car on respecte la connaissance du passé plus que toute autre science.*⁵⁶

Le projet de *Pour la suite du monde* (il s'agit ici de la deuxième version, avant que Michel Brault n'en fasse encore partie) montre donc une forte implication de Perrault dans le milieu qu'il se propose de filmer. Cette connaissance sera en fait sa « marque de fabrique », puisque l'on retrouve chez Perrault le même type de connaissance et

⁵⁴ « Projet de film à l'île aux Coudres », manuscrit de la main de Perrault, non daté, certainement vers 1960, référence 55.26, Cinémathèque Québécoise.

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ Ibid.

d'implication dans les projets préalables aux films suivants : *Le Règne du Jour* (1967), *Les Voitures d'eau* (1968), *Un Pays sans bon sens* (1970), ainsi que dans les films ultérieurs.

La réalité et l'étendue de cette implication dans le milieu populaire et traditionnel de l'Île aux Coudres sera confirmée en 1964 par les gens de l'Île eux-mêmes, puisque Perrault, comme il le rappela de nombreuses fois, fut nommé par les autres responsables « maître de pêche ».

D'ailleurs son travail, sur le tournage, consista justement à être cet intercesseur entre les cinéastes et les gens de l'île, celui qui participe à la pêche au point d'oublier le film, mais qui dit aussi ce qui est essentiel au projet, celui qui sait comment faire parler les gens et les faire agir, dimension qui manque justement cruellement aux cinéastes de l'Équipe française.

Il est celui qui sait animer la discussion, mais qui sait aussi extraire l'élément dramatique essentiel de la culture qu'il scrute : on voit d'ailleurs à cette occasion ressurgir le dramaturge, l'homme d'écriture passionné d'oralité : Perrault incarne en quelque sorte la fusion entre le représentant et le cinéaste.

La distribution de l'ONF ne s'y trompera pas et fera de *Pour la suite du monde* la priorité numéro un de ses membres au moment de sa sortie commerciale en 1963.

Le film est présenté au festival de Cannes en mai 1963, c'est le premier long métrage canadien à participer au festival, entraînant une campagne et des frais sans précédents pour la distribution d'un documentaire de l'ONF. Il est diffusé à la télévision en Belgique, en Italie. Il est distribué au cinéma en France, en Espagne, en Afrique du nord et de l'ouest (dans les pays francophones), ainsi qu'en Nouvelle-Zélande et en Australie.

Il est aussi présenté à la télévision de Radio-Canada le 4 août.

Pour la suite du monde est enfin distribué avec un soin tout spécial dans les circuits commerciaux de la province (Jean-Théo Picard indique notamment comment il va être présenté à la fois dans les cinémas de son territoire ainsi que dans les ciné-clubs, dans un mémo du 16 octobre 1963 adressé à Jean-Jacques Chagnon). Cette distribution commerciale se fait au détriment d'une distribution non-commerciale, le film étant jugé peu compatible avec la logique des circuits communautaires (ce qui sera corrigé dès la sortie du *Règne du Jour* et des films ultérieurs).

Ainsi Jean-Jacques Chagnon écrit aux représentants du Québec le 9 octobre de la même année :

Il est impérieux que nous fassions un grand succès du lancement à Québec [au cinéma Empire], puisque justement de la réponse du public québécois à notre film dépend largement sa carrière subséquente ailleurs dans la province et notamment à Montréal. Aussi faut-il mettre tout en œuvre DES IMMÉDIATEMENT pour préparer soigneusement la publicité et s'assurer que le film attire au cinéma les plus grandes foules possible [sic] et pendant le plus grand nombre de semaines. (...) Enfin, il faudrait que chacun des représentants se tienne prêt à faire un succès au film quand il passera dans l'un ou l'autre endroit de son territoire. Le succès de Pour la suite du monde au cinéma doit avoir priorité sur toute autre chose et ce n'est rien moins qu'une mobilisation générale que nous attendons des représentants au moment où le film arrivera chez eux.⁵⁷

À Québec, où la sortie en grande pompe est prévue au cinéma Empire le jeudi 17 octobre, quatre représentants sont chargés de la publicité : des milliers d'affiches, de tracts sont distribués, des vitrines de magasins sont décorées selon la thématique de l'Île aux Coudres. L'un des représentants, M. Cornellier, du bureau de Québec, a même organisé une animation promotionnelle dans les quartiers les plus commerçants de la ville : une carriole tirée par deux chevaux, avec un cocher habillé à la mode de l'île, promène une énorme effigie de Bélouga à travers la ville, accompagnée d'affiches du film. Le soir de la première, Brault, Perrault et deux personnages du film sont censés répondre aux questions du public. Les radios et télévisions locales sont mises à contribution pour diffuser des entretiens des réalisateurs ainsi que des bande-annonces, organiser des débats autour du film.

Cependant, la sortie commerciale du film fut un échec : les gens avaient vu le film à la télévision, et ne manifestaient pas le désir de le revoir. Mille cent soixante trois spectateurs à peine s'étaient déplacés au cinéma Empire en quatre jours, faisant dire à Jean-Paul Vanasse (mémo du 29 octobre 1963) en guise de conclusion : « *Et voilà pourquoi le marsouin est muet* ».

Les représentants, mués pour l'occasion en commis-voyageurs (ce n'est pas la première fois, mais à une telle échelle, le fait était rarissime), et les responsables de la distribution, prirent donc grand soin de la sortie du film sur leur territoire (ce qui nous fut

⁵⁷ Chagnon, « mémo aux représentants du Québec », 9 octobre 1963, archives de l'Office National du Film.

confirmé en personne par Jean-Théo Picard en août 2006, près de quarante-trois ans plus tard). Cet engouement et cette fébrilité, s'ils montrent que la distribution avait saisi l'enjeu local et provincial du film, dénotent aussi une volonté évidente, de la part de la direction de l'ONF, de faire jouer *Pour la suite du monde* sur un tableau nouveau : celui des films de prestige, qu'on amène dans les festivals étrangers et pour lesquels on organise un grand raout promotionnel.

Intérêt de la direction.

Un conflit couvait entre les cinéastes francophones de l'ONF et la direction depuis 1956 au moins, qui devint de plus en plus envenimé lors des problèmes rencontrés par Brault et ses amis au moment de la réalisation des *Raquetteurs* et surtout de *Normétal* (Groulx, 1959). Les producteurs eux-mêmes ne sont pas en reste dans les revendications, accompagnant les cinéastes dans leur lutte pour obtenir plus de liberté. *Pour la suite du monde*, bien que cela ne soit écrit nulle part à ma connaissance, me semble avoir été une sorte d'espoir de réconciliation.

En confiant le projet à Louis Portugais et surtout Jacques Bobet, la direction de l'Office faisait une sorte de fleur aux cinéastes du direct, dont Bobet était très proche, à la fois ami et défenseur. En faisant de ce projet un long métrage promis à une carrière internationale, le cadeau était encore plus beau, de l'ordre peut-être du calumet de la paix.

Mais la direction n'aurait pas pris le risque d'un long métrage si elle n'avait pas senti, dans le projet et les appuis de Perrault à Radio-Canada, une certaine garantie, sinon de « qualité », du moins de sérieux.

Le projet lui-même ne semble pas comporter de dimension politique immédiate : la métaphore de l'île qui se raccroche à la modernité en conquérant son espace vital est somme toute assez vague, et surtout assez générale pour que des souverainistes comme des fédéralistes convaincus y trouvent leur compte. Ce qui transparaît surtout, c'est une vision à la fois pittoresque et classique du Québec, mais aussi une pénétration en profondeur dans sa culture, bien loin des clichés habituels, le tout sur un mode très dynamique à des années-lumière du classicisme onéfien honni par les jeunes cinéastes :

une sorte de compromis entre les audaces formelles de ces derniers et les thèmes chers à la direction.

Ce qui a cependant dû emporter l'adhésion de celle-ci, et de façon définitive, nous semble bien être la cohésion de la description faite par Perrault, sa connaissance profonde du milieu, ainsi que la mise en exergue qu'il fit du potentiel dramatique et épique tout autant que documentaire de la pêche. Le projet, dans les mémos internes, sera toujours désigné, avant son titre provisoire, comme le « projet de Pierre Perrault ».

Cet espoir de réconciliation entre la direction de l'Office National du Film et les cinéastes francophones du direct fut plutôt vain, si l'on songe aux prises de position de l'équipe française dans *Parti pris* l'année suivante (comme nous le verrons dans le chapitre suivant).

Conclusion.

Le projet du film, qui est passé de main en main de Radio-Canada à l'Office, a eu beau se transformer en fonction des contextes et des exigences institutionnelles, il a gardé ce qui était l'essentiel au départ : une vision kaléidoscopique, complexe, entre présent et passé, de l'Île aux Coudres en tant qu'entité. Le fait que cette vision kaléidoscopique se dégage comme en filigrane du film, alors que Perrault n'en contrôle que peu de paramètres formels (il ne filme pas, ne prend que rarement le son et n'a pas le dernier mot au montage, réservé à Werner Nold et Michel Brault), montre à quel point la puissance même de son projet, sa cohésion, ont influencé les cinéastes de l'Office dans leur travail.

En ce qui concerne les producteurs de l'ONF, peut-être que *Pour la suite du monde* correspondait à leurs yeux à l'étape importante d'une mission fixée depuis longtemps, de manière plus ou moins précise : s'investir profondément dans la vie communautaire du Québec, à l'image de ce que faisait la distribution depuis presque vingt ans. Cette implication communautaire de la production ne deviendra l'égale de celle de la distribution qu'à la fin des années 1960 avec le programme « Société Nouvelle », qui réalise l'intégration de la production et de la distribution. *Pour la suite du monde* « montrait » en quelque sorte la voie, presque six ans auparavant, à une production cinématographique profondément impliquée dans la vie communautaire. Il est

caractéristique d'ailleurs que Perrault ait ensuite continué avec Bernard Gosselin, pendant sept ans, à filmer et interroger l'Île aux Coudres, s'investissant toujours plus dans la vie de la communauté qui y réside et réalisant deux autres longs métrages. Cette implication des cinéastes de l'ONF se retrouvera ensuite dans des projets comme « Île Fogo » par exemple, dont Jerry White (« Pierre Perrault dans le contexte nord-atlantique », *Actualités de Pierre Perrault*, 12 mai 2005) a fort justement remarqué la ressemblance avec le cycle de l'Île aux Coudres.

De son côté, la direction de l'ONF, après avoir essuyé de sévères critiques de la part de la société québécoise en 1956-57 à travers *Le Devoir*, avait mis en place une politique volontariste pour rétablir un certain équilibre entre francophones et anglophones, qui trouve un premier aboutissement dans le projet de Perrault : un sujet typiquement québécois, qui plus est fédérateur pour la toute jeune Équipe Française qui s'impatiente beaucoup plus que ses aînés. Ce projet permettrait la reconnaissance et la mise en lumière de cette équipe, prouvant qu'elle existe bel et bien. La volonté de faire du « projet de film à l'Île aux Coudres » un long métrage, alors que ce n'est pas du tout la norme à cette époque, de même que la volonté pressante de le présenter à Cannes dès que possible, témoignent en ce sens.

En ce qui concerne les cinéastes de l'équipe française, ce qui a pu les séduire dans le projet, c'est avant tout cette vision d'une société où coexistent des valeurs anciennes, traditionnelles, et une ouverture sur la modernité, le changement. C'est d'une certaine façon le reflet de la Révolution Tranquille qui à cette époque est encore en cours, et tous ces changements « tranquilles », qui mettent en ébullition la société québécoise, intéressent et fascinent ces jeunes cinéastes cherchant à s'investir dans leur réalité. Le projet de film à l'Île aux Coudres peut justement faciliter cette implication, encore plus dans un arrière-pays qu'ils ne connaissent pas mais pour lequel Perrault se propose comme intercesseur. Ils trouvent donc dans le projet de film la possibilité non seulement de s'impliquer, mais aussi, d'une certaine façon, de passer de l'autre côté du miroir, de se rapprocher des gens, du « peuple québécois ». Ce rapprochement, rendu envisageable depuis quelques temps déjà par la mise au point de « techniques légères synchrones » et d'une esthétique nouvelle (le « cinéma vérité »), n'avait pas encore dépassé, dans les films

précédents, le stade de l'expérimentation un peu timide : le « peuple » restait à apprivoiser par les cinéastes, à moins que ce ne soit l'inverse. En effet, *Les Raquetteurs*, *La Lutte*, *Bûcherons de la Manouane* ou encore *Golden Gloves* par exemple, bien que foncièrement novateurs et volontaristes, trahissent une certaine distance par rapport aux gens filmés. Les cinéastes rient et dansent avec ces derniers, les écoutent, mais il n'y a pas l'interaction, la complicité que l'on trouve dans *Pour la suite du monde*, qui semble avoir « dégéné » les cinéastes.

III. 4.2. La question de la fiction et la montée en puissance des cinéastes en tant que composante principale de l'Office.

Dans la lutte contre l'aliénation et la domestication de l'homme, où situer le créateur et son rôle ? Camus propose de « parler pour ceux qui ne peuvent pas le faire ». On peut faire plus que parler. On peut aussi leur donner la parole (Perrault, 1973 : 78).

Dans ce chapitre, nous tenterons de comprendre la place choisie par Perrault dans le contexte des luttes menées par les cinéastes pour leur émancipation vis à vis des formes institutionnelles développées par l'ONF et sa direction. Nous tenterons particulièrement de mieux cerner sa conception de la liberté et de la responsabilité de l'artiste vis-à-vis de sa société.

Suite aux séries de lois encadrant sa création (1939) et son renouvellement (1950), l'ONF a une double mission : produire des films et en distribuer. Il a parallèlement pour principe de servir « l'intérêt national du Canada », ce qui est plutôt vague mais peut se résumer à unifier le pays et le moderniser, y promouvoir la culture démocratique, en faire connaître et comprendre les différentes cultures à l'intérieur comme à l'extérieur (Zéau, 2007 : 126).

Cette double mission, qui explique notamment l'importance des représentants, est fortement enracinée dans une logique didactique, au point qu'elle a pu par le passé s'apparenter à de la propagande, comme lors de la seconde guerre mondiale. De fait les cinéastes, malgré les évolutions circonstanciées du mandat de l'Office, ont toujours dû jusqu'aux années 1960 se plier à la logique initiale de sa mission et produire des films susceptibles d'y répondre. S'ensuivit une culture documentaire particulièrement puissante, et si l'Office jusqu'en 1960 est très connu pour la qualité de ses films d'animation, qui remplissent un certain mandat d'expérimentation cinématographique, il l'est encore plus pour la qualité de ses documentaires didactiques, dont le classicisme et la maîtrise ont longtemps été perçus comme la « signature » particulière de l'institution. Or, la logique même de ce fonctionnement fit des cinéastes des exécutants fidèles des commandes de la direction, ou du moins est-ce ainsi qu'ils se perçurent rapidement, avec plus ou moins de réticence.

Parmi les nombreux cinéastes qui se succédèrent à l'ONF depuis sa création en 1939, il s'en trouva finalement assez peu pour tenter de contester sérieusement leur mission d'intérêt public. Pour ceux-là, la solution la plus commune jusqu'au milieu des années 1950 consistait à démissionner, sous la pression des cadres de l'Office soucieux que l'ordre régna dans la production : ainsi Pierre Pétel fit-il les frais en 1951 de cette frilosité formelle et esthétique d'une culture du « documentaire de qualité » (Bouchard : 2006 : 91).

On remarque ici à quel point encore il existe à l'ONF une sorte de dédoublement de personnalité entre la production et la distribution, cette dernière fonctionnant au contraire sur le modèle d'une relative liberté d'interprétation des directives et sur un encouragement de l'initiative personnelle. Les raisons de ce dédoublement sont certainement d'ordre structurel, puisque la mission des représentants les rendait de fait beaucoup plus indépendants que les cinéastes, et que cette indépendance était en quelque sorte la garantie de leur succès, de leur intégration dans le milieu. On comprend d'ailleurs mieux à la lumière de cette digression la facture paradoxale du film *Ciné-Forum* (Biggs, 1953), qui enjoint le public à la discussion libre tout en rejetant les prises de vues réelles.

Il faut attendre le milieu des années 1950 au moins pour que le classicisme documentaire de l'Office commence à être remis en cause par ceux-là mêmes qui en sont les premières victimes : les cinéastes. Certains d'entre eux commencèrent à cette époque à soulever des interrogations et des objections, qu'ils fussent francophones ou anglophones.

Il faut dire aussi qu'à cette époque un nouveau joueur est entré sur le terrain, exigeant des productions toujours plus nombreuses et audacieuses formellement : la télévision. Parallèlement à son rôle de producteur, la télévision remet également en question la double mission que s'était posée l'ONF à son départ : en pénétrant dans les foyers plus facilement et plus massivement que le cinéma, la télé remettait peu à peu en cause la mission pédagogique et citoyenne « de masse » que s'était fixé l'ONF. Même si en 1956 ses ramifications étaient encore peu nombreuses, son influence et ses conséquences commençaient à se faire sentir, malgré ce que pouvaient en dire les rapports annuels de l'ONF sur la distribution. En tant que grosse consommatrice de films et d'émissions qu'elle lui commandait, la télévision de Radio Canada avait commencé à

modifier le fonctionnement de la production de l'ONF, à défaut de chambouler profondément la distribution.

Parallèlement, le déménagement de l'Office à Montréal en 1956 avait fait en sorte que le recrutement massif de jeunes cinéastes, rendu nécessaire par l'arrivée de la télévision, s'effectue dans les milieux québécois et francophones. Or chez les jeunes Québécois flotte, on l'a vu, un vent de remise en cause de l'ordre établi initié par les Jeunesses Étudiantes Chrétiennes et le mouvement laïc, et l'ONF embaucha précisément dans ses rangs des jeunes issus de ces mouvements, comme Michel Brault, le plus connu d'entre eux. Ces jeunes issus des mouvements laïcs entourant le cinéma ne pouvaient que difficilement se satisfaire des documentaires institutionnels de l'Office. D'une part, il concevait le rapport au réel d'une façon beaucoup plus complexe que ne prétendait le faire le documentaire didactique, et dans ce rapport au réel venait notamment la participation, l'empathie, mais aussi la subjectivité, l'introspection, l'imaginaire collectif : pour ces jeunes gens, la collectivité n'est pas une abstraction générale que l'on peut encadrer et définir, mais une communauté qu'il s'agit de rencontrer. D'autre part, ces jeunes, ayant été saturés de discours prétendant détenir une vérité indiscutable, ne pouvaient voir que d'un très mauvais œil le didactisme inhérent au documentaire tel que le concevaient les cadres de l'ONF entre 1955 et 1960, d'autant plus qu'ils avaient acquis la fâcheuse habitude de discuter et de disserter justement sur les discours véhiculés par le cinéma.

Enfin, le contexte international était favorable aux « Jeunes Turcs » et un vent de révolte générale contre les formes institutionnelles se faisait sentir, qui ne pouvait manquer d'atteindre le Canada et le Québec, puisqu'on le constatait aux États-Unis et en France notamment.

Il faut par ailleurs signaler que le film *Corral* de Colin Low, en 1954, fut en quelque sorte le manifeste du changement, sa première escarmouche victorieuse. Réalisé « *par la ruse* » en empruntant une caméra une fin de semaine sans le déclarer (Marsolais, 1997 : 49), il avait ouvert la voie à une plus grande recherche poétique, à un encadrement moins contraignant de la production. Au-delà de ses qualités formelles, il avait surtout ouvert les yeux des cinéastes, sur la *possibilité* – plus que sur la nécessité – de réformer la forme documentaire. Le carcan administratif et bureaucratique entourant les films, dont le réalisateur n'était que le dernier et le plus modeste des rouages, avait dès lors commencé à donner les premiers signes de faiblesse.

Toutes ces raisons font qu'en 1956, après son déménagement à Montréal, les conditions sont rassemblées pour une remise en cause du statut des cinéastes au sein de l'Office. Celle-ci ne se fit pas en un jour, mais on constate bien une sorte de glissement des responsabilités qui s'étale de 1958 à 1968 et qui voit peu à peu les cinéastes imposer leurs vues sur la production au détriment de la direction :

Par ces revendications, les cinéastes du studio B, en voulant infléchir le fonctionnement de l'institution dans le sens de leurs aspirations esthétiques, vont initier de profonds changements structurels et hiérarchiques. Dans un premier temps, les méthodes du Candid Eye puis du Cinéma direct, vont en effet induire une revalorisation du rôle du technicien et en particulier du caméraman dans le processus créatif de réalisation d'un film. L'itinéraire de Michel Brault, de Marcel Carrière et d'autres techniciens audacieux devenus des réalisateurs reconnus sont sans doute en partie redevables de cet héritage. Mais à long terme, c'est plus généralement l'autorité des cinéastes au sein de l'organisme qui bénéficiera de l'intransigeance esthétique de ces précurseurs. Le succès des films du studio B légitimera bientôt la prédominance du réalisateur dans l'élaboration du projet et à tous les stades de la production, et cette quête de renouveau esthétique sera bientôt génératrice de changements structurels profonds (Zéau, 2007 : 138).

Il ne s'agit pas seulement de considérer les films produits, mais de bien comprendre qu'ils procèdent d'une volonté commune et organisée de remettre en question le fonctionnement même de la production à l'ONF par une autonomisation accrue des cinéastes.

Si les changements intervinrent assez rapidement côté anglophone, il n'en fut pas de même pour les francophones, pour lesquels la question de l'esthétique et de l'autonomisation des réalisateurs se complexifiait d'autres dimensions liées au contexte politique et linguistique, comme nous le verrons dans la partie suivante. Si *Pour la suite du monde* en 1963 avait constitué le couronnement des efforts de l'Équipe française, il n'en restait pas moins qu'il était encore très difficile à cette époque de mener un projet de façon indépendante, et encore plus une fiction. Claude Jutra montra en quelque sorte la voie avec *À tout prendre* en 1963 (la même année que *Pour la suite du monde*) un film produit de façon indépendante :

À tout prendre levait donc les interdits nombreux qui pesaient sur le cinéma canadien et jetait symboliquement aux orties le poids de la tradition documentaire pour revendiquer le droit à un cinéma voué à l'imagination, à l'expression personnelle et aux fantasmes. « Claude Jutra est peut-être le

premier à avoir fait un film à la fois personnel, autobiographique et transposé, À tout prendre, dira Jacques Godbout. Et par la suite, tout le monde avait envie d'embarquer dans ce genre de procédé mais chacun le faisait de manière personnelle » (Zéau, 2007 : 360).

La mise en place en 1964 d'une structure de production spécifiquement francophone avait plutôt mené à un retour à la hiérarchisation (Zéau, 2006 : 362) : les cinéastes dépendaient de leur « chef » direct, Pierre Juneau, qui n'entendait pas les laisser poursuivre l'expérience libertaire du direct mais les recentrer vers une production certes fictionnelle, mais surtout plus conventionnelle, basée sur la scénarisation et le contrôle de qualité constant.

Le carcan onéfien était donc tel encore en avril 1964 pour les francophones que plusieurs cinéastes québécois, non des moindres (Gilles Groulx, Gille Carle, Jacques Godbout notamment), choisirent de s'exprimer dans une revue très controversée : *Parti pris*.

Gilles Carle écrit ainsi que :

Le documentaire, comme l'essai en littérature, est un genre limité. En le développant à l'excès, l'Office National du Film a fait naître un cinéma incomplet, pour ne pas dire aberrant : un genre cinématographique est devenu tout le cinéma. D'où, déjà, pour le cinéaste, un malaise. Le film qu'il fait, il le fait sans doute à son gré, mais le faisant, il a conscience d'un état de choses finalement nuisible pour lui. Une liberté, même parfaite, à l'intérieur d'un cinéma fragmentaire, cela veut dire aussi une liberté fragmentaire : que vaut la liberté de faire un film didactique sur les loups-cerviers quand le cinéaste a le goût d'un long métrage dramatique sur l'amour extra-conjugal.⁵⁸

Jacques Godbout explique quant à lui, dans le même numéro que :

En fait personne ne sait – aujourd'hui moins qu'avant l'avènement de la télévision – ce que doit produire l'ONF-NFB. Personne, sauf les cinéastes qui, bien entendu, ne participent pas à la direction de l'entreprise.⁵⁹

De guerre lasse, nombre de ces cinéastes vont démissionner face aux intransigeances de Juneau et de la direction qui refuse de les laisser fonder leur propre cinéma et de pousser du côté de la fiction les innovations du cinéma direct. Certains reviendront quelques temps plus tard, lorsque justement seront prises en compte leurs aspirations à l'expression libre et personnelle, d'autre resteront en marge, travaillant épisodiquement en free-lance avec

⁵⁸ Carle, « L'ONF ou l'objectivité des autres », *Parti pris*, avril 1964, p.14.

⁵⁹ Godbout, « L'année zéro », *Parti pris*, avril 1964, p. 8.

l'Office. L'ensemble se mit surtout d'accord pour fonder un cinéma national en dehors de l'Office, dans le domaine privé.

Il fallut donc attendre 1968 pour que se mette en place côté francophone l'équivalent du « Pool » anglophone (Zéau, 2006 : 152) et du Comité du Programme : des structures organisationnelles de type paritaires où les cinéastes partageaient directement le pouvoir avec les producteurs et les responsables de la distribution (nous avons déjà évoqué cette structure à propos des particularités de *Pour la suite du monde*).

Après dix ans de conflits divers et de lutte, les cinéastes, particulièrement francophones, arrivaient enfin à prendre en quelque sorte le contrôle de l'ONF et à le plier à leurs aspirations personnelles, à en faire un outil d'expression libre et personnelle, ce qui, comme certains observateurs n'ont manqué de remarquer, va à l'encontre du mandat premier de l'organisme : servir l'intérêt national, c'est à dire collectif.

Il est paradoxal que ce soit justement pour servir l'intérêt collectif du Québec en tant que nation « ré-émergente », que de jeunes *auteurs* québécois, par la mise en exergue de leur propre sensibilité et de leur propre subjectivité, par leurs incursions dans la fiction, aient provoqué une des ruptures marquantes dans le mandat original de l'Office, qui était de servir l'intérêt national canadien.

Cet état de fait ne durera, cependant, que quelques années : la crise d'octobre viendra rappeler la relativité de cette liberté d'expression, engageant une bonne fois pour toutes les revendications artistiques des cinéastes québécois sur le terrain du politique.

Mais de toute façon, avant même que cette crise politique n'éclate, l'institution avait vu en 1969 son existence gravement remise en question par le gouvernement fédéral : la politique d'austérité du gouvernement Trudeau avait d'ores et déjà rappelé aux cinéastes et aux producteurs que l'ONF ne pouvait en aucun cas les suivre sur le terrain de la fiction ou d'un cinéma « national » (Caroline Zéau, à la suite de Pierre Véronneau, utilise l'expression de « politique du déclin » pour désigner cette période, 2007 : 160).

Comme on s'en doute, cette question de la fiction et cette autonomisation des cinéastes en tant qu'« auteurs » n'ont pu manquer d'interpeller Perrault, pour qui ces notions étaient fortement problématiques.

Perrault et le cinéma d'auteur de l'équipe française.

Perrault occupe une place particulière au sein de l'équipe française, et il ne semble pas, de notre point de vue, qu'il ait été impliqué autant que les autres (Groulx, Brault, Godbout, Carrière, Jutra) dans cette lutte pour la liberté de création à l'ONF.

D'abord parce qu'il est entré et a été titularisé beaucoup plus tard que les autres cinéastes de sa génération, en 1965. Il n'est intégré à l'ONF que plusieurs années après *Pour la suite du monde*, ayant subi une sorte de « traversée » du désert de deux ans, comme il en témoigne avec amertume dans un entretien retravaillé à la main qu'il a accordé aux *Cahiers du cinéma* en avril 1965 :

Chaque tournage obligeait Michel Brault à la caméra et Marcel Carrière au son à des approches de sioux pour élaborer un silence propice à la parole avec des outils bruyants. Nous avons réussi des tas de compromis. Il me semble que nous avons mis au point une forme de tournage qui donne des résultats (...). Je crois que nous avons devancé la technique en lui indiquant une nouvelle voie (...). Mais je suis sans doute le seul à penser ainsi, à en juger par l'empressement des producteurs à me solliciter. Je suis donc revenu au magnétophone pur et simple.⁶⁰

Il faut ensuite se souvenir que Perrault, contrairement aux autres cinéastes de l'équipe française, n'est pas un « cinéaste né », ni un bricoleur de génie, ni un ingénieur, et qu'il s'est même plutôt montré assez récalcitrant au cinéma jusqu'à *Pour la suite du monde*, se distinguant en cela de ses condisciples, comme Michel Brault ou Marcel Carrière qui vouent une passion au cinéma depuis le début des années 1950 et ont fait leurs classes très tôt dans l'institution et qui eux-mêmes le considèrent comme un cas à part (entretien avec Michel Brault en 1998, entretien avec Marcel Carrière en 2004).

Ce passage à vide de Perrault entre la sortie de *Pour la suite du monde* et la réalisation du *Règne du Jour* montre au fond qu'il suit une autre dynamique, voire même qu'il est en conflit avec certains des autres cinéastes, comme en attestent les entretiens qu'il donne entre 1963 et 1965 sur son premier film, dans lesquels il minore systématiquement le rôle des autres réalisateurs à son profit ; ainsi en va-t-il dans cet entretien datant de 1965 :

Nous n'avions pas vraiment de caméra insonore pour tourner. J'ai essayé deux caméras, améliorées autant que possible, couvertes par des blimps, et

⁶⁰ Brouillon retravaillé d'un entretien accordé aux *Cahiers du cinéma* pour leur numéro d'avril 1965, archivé dans le fonds Pierre Perrault de l'Université Laval P319 D2-9.

*j'ai finalement adopté la deuxième (...). Je travaille avec les micros-cravates, ce qui est un net progrès sur la perche que j'utilisais au début. Mais cet instrument, je crois pouvoir dire que l'ONF, au moment où j'ai commencé mon film, ne lui faisait pas rendre tout ce qu'il pouvait, sauf dans Lonely Boy.*⁶¹

Cette distance et ce conflit sont assez faciles à comprendre du fait qu'il arrive en 1961 dans une équipe française soudée par ses luttes, dont le fonctionnement est assez collégial comme le souligne Gilles Marsolais. Perrault quant à lui ne porte pas une grande affection au cinéma ; c'est de plus un animateur de radio et un jeune auteur déjà connu pour toutes ces activités. Sa vision de la réalisation de *Pour la suite du monde*, qui transparaît dans ses entretiens de l'époque, démontre une volonté d'apparaître comme le véritable auteur du film. On peut donc facilement deviner que, même si l'histoire a retenu une franche camaraderie au sein de l'équipe de réalisation, il n'en fut certainement pas de même tous les jours les premiers temps, comme en témoignent les documents de production.

Perrault est donc un cas à part dans l'équipe française de l'Office National du Film, qui a vu toutes les luttes des années 1960 à l'aune de sa propre lunette.

Il ne s'insère que difficilement dans le fonctionnement collégial de la production, même s'il s'y plie finalement à partir du *Règne du Jour*, reconnaissant par après l'énorme apport de gens comme Bernard Gosselin, Michel Brault ou encore Martin Leclerc.

Il restera cependant sa vie durant un auteur à part, qui tient à contrôler les paramètres du tournage et du montage, à faire les films qu'il veut, comme il l'entend (de tous ses films, seul le premier lui a échappé, puisqu'il n'était que consultant au montage, bien qu'il y ait assisté dans son intégralité, comme en témoignent ses agendas de l'époque).

Au tournage, il sera l'intercesseur entre les gens et les cinéastes ; il sera aussi le metteur en scène du réel, qui dirige les personnages « d'un simple sourire » (Stéphane-Albert Boulais) et les place dans des situations inhabituelles afin de leur faire exprimer ce qu'ils ont de meilleur, d'insoupçonné : il emmène les Tremblay en France sur la trace des ancêtres, il fait construire un voilier à Léopold Tremblay, il emmène Didier Dufour à la rencontre d'une galerie d'amis qu'il ne connaît pas à travers le Québec, le Canada, la France et la Bretagne : il s'agit à chaque fois de situations que prévoit Perrault et qu'il sait capables de déclencher chez ses personnages des réflexions particulières : sans scénario préalable, cette technique s'apparente au fond à du théâtre où l'on joue son propre rôle, où

⁶¹ Ibid.

les personnages vivent des situations réelles mais singulières qui les poussent à l'introspection et l'autoréflexion, à une sorte de dédoublement. Cet aspect s'affirmera et se renforcera au fil des films pour atteindre son paroxysme dans les années 1980 avec *La Bête lumineuse*.

Perrault est aussi un auteur au montage, c'est à dire qu'il développe à ce stade de la production un système qui lui est tout à fait propre et qui porte sa marque, indice d'une conception toute personnelle du cinéma.

Il a ainsi initié, à partir du *Règne du Jour*, une technique à la fois très originale et très minutieuse lui permettant une refonte totale du matériel enregistré pour lui donner une forme très personnelle. Il s'agissait d'écouter et de réécouter tous les dialogues enregistrés pour les « révéler », puis de les transcrire à la main (selon son propre témoignage et celui de ses collaborateurs) pour faire un pré-montage « sur papier » à partir des transcriptions, capable à la fois de rendre compte de cette révélation de la parole par l'écoute, mais aussi de la réarranger, d'en trouver des dimensions encore insoupçonnées, validant ainsi un montage fondé sur la parole et ses manifestations :

Petit à petit, le magnétophone m'a investi de ses puissances et enseigné ses usages. Il m'a apprivoisé. En vérité, on ne comprend le phénomène qu'au moment où on relit la bande sonore. La parole soudain se condense. Elle est comme éclairée de l'intérieur. Il n'y a plus ni chambre, ni visage, ni gestes. Mais il reste tellement de choses qu'on entend mieux et qui ne se voyaient pas. L'intonation. La sonorité. La conviction. Certaines phrases s'imposent, se laissent mémoriser. Elles dominent. Et cette étrange sensation de pouvoir réentendre sans avoir à faire répéter. Et aussi la possibilité d'isoler, de rapprocher, de comparer. J'ai parfois la sensation d'entendre pour la première fois. J'ai parfois l'illusion d'entendre mieux du fait de ne pas voir (Perrault, 1985 : 36).

Perrault est donc, peut-être plus que les autres cinéastes de l'ONF et de l'équipe française en particulier, ce qu'on peut appeler un « auteur », avec son propre fonctionnement, son style, ses obsessions aussi. Son discours, à travers les films et surtout à travers ses livres, témoigne lui aussi en la faveur de cette hypothèse : loin du fonctionnement en collège, Perrault affirmait une individualité, une subjectivité fortes, dans sa façon de concevoir ses films et le rapport au réel. Un auteur avec une vision cohérente, non pas du Québec ou des discours à produire, mais du cinéma lui-même. Perrault a bâti au fond une conception personnelle du cinéma qui tire beaucoup, via la place de la parole et la mise en situation extraordinaire de personnages ordinaires, du côté du théâtre.

Paradoxalement, c'est aussi un auteur qui a toujours privilégié la voie documentaire et réfuté les termes de « réalisateur », et même d' « auteur », qu'il associait avec la fiction, avec la volonté de s'exprimer à la place des autres, à une attitude narcissique. Il a toujours clamé au contraire que ses personnages étaient les véritables auteurs des films, que le réel et la parole « bruts » était en quelque sorte sa quête, et que sa subjectivité, bien que capitale et assumée, n'émergeait qu'en second lieu, après qu'il se soit intercédé les personnages. Voire que cette subjectivité était en quelque sorte la garantie de l'existence et de la liberté des personnages :

Ce sont ces mots en chair et en os qui m'impressionnent plus que toutes les fictions. Nous nous sommes racontés trop d'histoire. C'est assez. Il faut enfin descendre dans la rue. Peindre les murs, et surtout peindre les gens eux-mêmes dans leur ruelle avec leur colère et avec des mots vécus par l'homme qui les invente instantanément. Énoncer une prétention à la dignité par la bouche de ceux qui réclament une telle dignité (Perrault, 1973 : 80).

Il s'agit là d'un point cardinal de son approche du cinéma ainsi que de ses relations avec les autres cinéastes de l'équipe française, qui n'ont pas toujours compris l'opposition radicale de Perrault à toute fiction, bien qu'ils aient comme lui refusé en masse le système du cinéma commercial et son conformisme pour aller du côté du cinéma d'auteur.

À l'époque où la plupart d'entre eux jugent inacceptable les diktats de Pierre Juneau, Perrault est de toute façon encore externe à l'Office et ne participe pas au mouvement de protestation. Quand ils décident de quitter l'ONF pour tenter leur chance dans le privé, lui au contraire rentre à l'Office pour réaliser le *Règne du Jour*. À l'époque où ils s'affirment de plus en plus en tant que québécois et francophones, il réalise un film de prestige en tant qu'invité de l'unité anglaise de production (*Un Pays sans bon sens*), qui est officiellement produit pour faciliter le dialogue et la compréhension entre francophones et anglophones du Canada. À l'époque où ils expriment de plus en plus le désir d'aller vers la fiction pour affirmer leur sensibilité et témoigner de la vie québécoise, lui réfute avec force cette dernière au nom de la présence de la réalité et du peuple sur les intentionnalités et la prétention auteuresques. Cela ne l'a cependant pas empêché, dans le même temps, d'opposer au fonctionnement collégial de l'équipe française au début des années 1960 une approche plus personnelle et surtout plus individuelle.

D'autre part, s'il se distingue de l'équipe française, il ne se rapproche pas pour autant des aspirations du programme Société Nouvelle, à la fin des années 1960, qui revendique pourtant de taire l'auteur au profit de la communauté, du groupe. Le film est alors conçu comme le catalyseur du dialogue social que l'on veut initier, et les cinéastes se veulent agents de liaison d'un processus qui fait interagir les gens filmés entre eux et avec la société prise dans son ensemble.

Perrault va se tenir en marge de l'une comme de l'autre, leur survivant largement, car il continuera de faire ses films et à développer son système bien longtemps après que l'Équipe française, le cinéma direct et Société Nouvelle aient disparu.

Perrault et la liberté de création à l'Office.

Cette parole qui m'est due, cette parole qui m'appartient génétiquement et non pas celle qui est enfermée dans les traités ou les statuts de l'ONF, ou dans ce libéralisme économique dont on pense faire la substance de notre façon de vivre, cette parole doit être à la fois mienne et collective. Et qui prétend me dicter les limites de mon âme, la légalité du rêve, la constitutionnalité de mes prétentions collectives ? (Perrault, 1973 : 78)

Si Pierre Perrault se situe donc en marge de l'Équipe française, il est au demeurant une composante essentielle de l'institution à partir de sa titularisation. La mise en perspective que nous venons de faire ne doit pas donner l'impression qu'il est un marginal à l'Office. Nous allons maintenant nous pencher sur la façon dont il conçoit sa liberté de création au sein de l'institution, ce qui n'est pas sans rapport avec la façon même dont il conçoit son mandat.

Dans *l'Art et l'État* (1973) Perrault expose sa façon de concevoir son travail dans les limites que pose son institution et le contexte politique ambiant ; il expose ce-faisant sa conception du rôle de l'artiste dans la société.

Ce qui transparait d'abord, c'est que Perrault ressent la nécessité de justifier sa position, son travail à l'ONF.

En effet, à une époque où la majorité des cinéastes québécois ont quitté l'Office pour tenter l'aventure du privé et d'un cinéma autonome, Perrault est quant à lui devenu titulaire, et il n'a ensuite jamais cherché à s'éloigner de cette institution que Godbout et Groulx taxaient de colonialisme à l'égard du Québec, dans *Parti pris* en avril 1964.

Comment Perrault peut-il rester dans un organisme fédéral connu à la fois pour ses anciennes brimades à l'égard des francophones, et dont le mandat est au fond d'unifier le Canada ? Pour comprendre sa position, il faut d'abord comprendre qu'il semble avoir toujours mis un point d'honneur d'être à contre-courant, quitte à ne pas être de son temps et à choquer : par exemple, il s'était attaqué à la confessionnalité de l'Université de Montréal en 1948, ce qui ne l'empêcha pas dans les années 1960 de s'attaquer alors au modernisme triomphant qui reléguait l'Île aux Coudres dans le passé et évacuait sans inventaire l'histoire religieuse de la société québécoise :

La société canadienne française catholique ayant changé plus que beaucoup mais pas encore assez, elle est devenue société québécoise, et l'université est devenue non-confessionnelle. Je suis donc libre d'être non confessionnel et je serais sans doute vilipendé (mais non excommunié) si je réclamais qu'on rétablisse le statut canonique. Je suis devenu conforme à l'Université et quelqu'un qui s'apprête à réclamer l'abolition complète de la vieille institution m'accuse de conformisme à mon tour (Perrault, 1973 : 67).

Concernant donc l'Office, Perrault assume d'être à contre-courant, même si les choses ont bien changé depuis 1964 et que de nombreux cinéastes québécois commencent à la même époque à réaliser que leur position n'était pas si insupportable que cela.

Perrault justifie sa position par le fait aussi qu'il serait impossible de réaliser les films qu'il fait ailleurs, et qu'en contrepartie, même s'il le regrette, il est comme tout artiste au service d'un prince, d'autant plus exigeant que le cinéma coûte cher.

Mais le cœur de sa logique réside dans la nature et les exigences de ce prince, et c'est à ce moment précis qu'il commence à exposer sa conception du rôle de l'artiste par rapport à sa société. Pour Perrault, l'ONF n'est pas une entreprise privée mais une institution unique au monde de par son mandat. Elle lui permet, non pas de s'exprimer librement, puisque *Un Pays sans bon sens* est censuré depuis deux ans, en 1973, mais d'éprouver sa liberté d'expression et de pousser le système jusqu'à ses incohérences, d'interroger la logique qui fédère la Canada au cœur même d'une des ses principales

structures de diffusion idéologique. Perrault trouve donc dans sa position et son travail à l'ONF cette dimension polémique dans laquelle au fond il se sent bien.

On remarque d'ailleurs que la question de la liberté de création est inextricablement liée à celle de la liberté d'expression et que l'art et la politique sont intimement liés dans son approche.

Partant donc de la définition du mandat de l'ONF, Perrault considère que l'organisme appartient à tous les citoyens du Canada, et conséquemment à ceux du Québec. Il ne voit donc pas pourquoi un cinéaste québécois n'y aurait pas sa place, même s'il s'agit pour lui de dénoncer les travers du fédéralisme ou de trouver le peuple québécois dans une quête de légitimité nationale.

Non seulement l'ONF appartient à tous les citoyens du pays, mais sa raison d'être n'est nulle autre pour Perrault que l'intérêt national, un intérêt supérieur et éminemment collectif. Dans cet intérêt national se combinent en fait deux de ses aspirations profondes.

La première, c'est le refus du statut d'auteur et de faire œuvre d'auteur, qui dénotent une subjectivité qui l'emporterait sur l'expression de la collectivité : tout le discours du cinéaste sur son refus de la fiction et du « cinéma cinéma » repose sur ce principe premier que l'auteur au service du peuple se doit de disparaître derrière lui, de ne pas faire œuvre pour lui-même mais pour ceux qui sont soumis à l'arbitraire et réduits au silence :

Camus propose de parler pour ceux qui ne peuvent pas le faire. On peut faire plus que parler. On peut aussi leur donner la parole. Cette extraordinaire éloquence des silencieux, nous possédons maintenant des outils pour la porter à la connaissance et à la conscience des peuples et des opprimés. (...) Le rôle du créateur à l'intérieur des mécanismes qui lui sont fournis, prêtés, qui le subventionnent, même s'il doit céder tous ses droits d'auteur, même s'il est considéré comme membres d'une écurie, c'est d'essayer de fonder une légitimité (Perrault, 1973 : 78).

La seconde aspiration, complémentaire de la première, c'est de se servir du mandat même de l'Office pour parler du Québec et rechercher son peuple, le faire s'exprimer, le tester. Étant donné que le mandat de l'Office est de faire connaître les Canadiens de toutes les provinces aux Canadiens des autres provinces et au monde, Perrault se sent légitimé dans sa quête souverainiste, au cœur même d'une institution fédérale. Ce sera même tout l'objet d'*Un Pays sans bon sens* (1967-1970) : faire état du malaise et des aspirations québécoises au reste du Canada, et engager l'ONF dans ce processus réflexif :

Mon rôle est défini dans la charte de l'ONF. Cet organisme est censé présenter une image du Canada aux Canadiens, non pas pour leur vanter les chutes du Niagara. Les Canadiens anglais ont le droit de savoir qu'il y a des Québécois au Canada. Et qu'ils ne peuvent plus se contenter du caléchier du château Frontenac pour nous définir. Notre pensée, même subversive (l'est-elle vraiment?), même violente (mais qui violente qui dans cette affaire?), est d'intérêt national. Qu'on sache que le joug britannique n'est pas doux, qu'on sache que le Québec n'est pas heureux sous la reine d'Angleterre est d'intérêt national. Et c'est ce que je dis parce que c'est une vérité et que c'est ma vérité. Je dis que le Québec, c'est tout ce qui reste possible à notre identité et que la reine, depuis Durham, s'emploie à nous le dérober (Perrault, 1985 : 178).

Donc, Perrault ne s'attaque pas directement à l'ONF, ni même à son mandat : il s'attaque plutôt aux intérêts privés qui les mettent en péril. De la censure de *Un Pays sans bon sens* et de *On est au coton* (Arcand, 1970), effectuées par le directeur Sidney Newman, il a conclu que l'ONF est pris entre Charybde et Scylla, entre des intérêts politiques et des intérêts particuliers des bailleurs de fond du gouvernement et de l'entreprise privée. À ses yeux, il est donc nécessaire de se battre pour le reprendre aux intérêts privés et capitalistes qui non seulement tentent de le gouverner mais aussi de l'annihiler. Le problème ne serait pas tant l'ONF, voire même le fédéralisme, que la souscription de ce dernier au libéralisme et à l'économie étasunienne, qui substituent les intérêts privés de lobbys divers à l'intérêt national, du Québec comme du Canada, se comportant comme un colonialisme culturel et économique qui ne dit pas son nom et établit de fait une ségrégation par l'argent qui se redouble d'une ségrégation culturelle et linguistique :

Avons-nous un système politique ou un système économique ? À mon sens le Canada peut prétendre être un état démocratique en principe. D'ailleurs la fameuse libre entreprise et ce monsieur riche qui engage le joueur de cornemuse avec son lobbying, ses pots de vin, ses briseurs de grève et ses créatures politiques mettent d'avantage en péril actuellement la démocratie que la démocratie elle-même et ceux qui contestent le capitalisme ne sont menaçants pour la libre entreprise (Perrault, 1973 : 77).

On retrouve dans cette courte citation un écho avec le film le plus connu de Robert Morin, *Yes, Sir ! Madame ?* (1994) où une représentation similaire du microcosme politique d'Ottawa est proposée; ce qui montre que Perrault n'est pas le seul à poser le problème du fédéralisme canadien en ces termes. Perrault considère donc son cinéma et sa liberté d'expression comme une œuvre d'intérêt public, et il situe son combat au cœur même de

l'ONF, lequel est de fait, encore une fois, au cœur de problèmes plus généraux à cause de son mandat.

Perrault relie donc la question de la liberté d'expression à celle de la liberté de création, et conçoit le rôle de l'artiste avant tout sur un plan politique. Dans son approche du cinéma et de l'art, la poésie est au cœur de cette parole populaire que l'artiste a le devoir de rechercher, d'exprimer et de révéler. Cette parole est subversive au sens où elle fait advenir une réalité culturelle et politique autre, qui résiste aux discours dominants, notamment le discours moderniste. En recueillant cette parole populaire et en l'amplifiant, en la faisant interagir, via la télévision et les circuits communautaires, avec une société qui se cherche, Perrault donne à son œuvre une dimension éminemment politique : il cherche à interpeller et mobiliser une entité-peuple qui n'existe que dans la mesure où elle accepte de se prêter au jeu.

III. 4.3. Montée en puissance du politique chez les francophones de l'ONF : le cas d'*Un Pays sans bon sens*.

Le besoin de reconnaissance des francophones à l'ONF se double en réalité d'une revendication plus profonde : celle d'un cinéma indépendant et, éventuellement, indépendantiste : en harmonie avec la montée en puissance du néonationalisme québécois au moment de la Révolution Tranquille. L'épineuse question du rapport entre l'ONF et le nationalisme québécois est ancienne, mais elle commence à se faire pressante en 1956, lors du déménagement de la maison-mère d'Ottawa à Montréal, pour devenir ensuite omniprésente durant les années 1960. Pour comprendre un peu mieux l'attitude de l'ONF par rapport aux ambitions indépendantistes de ses cinéastes québécois, et pour caractériser le positionnement de Perrault dans le débat, nous proposons l'étude de cas que constitue le film *Un Pays sans bon sens* et sa production.

Nous présenterons succinctement la question politique à l'ONF entre 1956 et 1970 et la façon dont les cinéastes prennent position et s'inscrivent dans un mouvement plus global de revendication identitaire. Cette mise en perspective nous permettra de mieux situer l'analyse du « cas concret » que constitue *Un Pays sans bon sens*, un film particulièrement opportun pour expliciter les relations difficiles entre le Québec, les cinéastes et l'ONF, puisqu'il porte précisément sur la malaise Canadien/Québécois et que sa sortie était prévue au mois d'octobre 1970, soit le moment de la plus grave crise politique entre le Québec et le Canada au vingtième siècle.

Contexte : le Québec comme motif de crise entre l'ONF et les cinéastes.

Le cinéma québécois ne restera pas en marge de ces mouvements [indépendantistes et socialistes], ni de celui des jeunes cinémas, ni de celui de la nouvelle culture en train de se façonner dans le monde ambiant. Au contraire, dans sa veine documentaire (la principale) comme dans ses modestes fictions indépendantes, il ne sera pas seulement reflet, il participera au travail d'inventaire culturel, à la réflexion collective et aux célébrations du renouveau. Lui aussi, il veut « changer le pays et le cinéma » (Lever, 1988 : 142)

De par son mandat lui-même (faire connaître la culture des Canadiens de toutes les régions aux Canadiens des autres régions), de par sa structure « bi-culturelle », de par sa localisation géographique, l'Office National du Film constitue à la fois une sorte de laboratoire et de caisse de résonance des relations entre les Canadiens anglais et les Canadiens français. Les frictions et les crises internes qui vont prendre place entre le milieu des années 1950 et le début des années 1970 sont donc symptomatiques de l'évolution de ces relations. La démarche des cinéastes qui consista notamment à saisir, comprendre et expliquer l'évolution de ces relations sera donc basée sur l'étude de la société québécoise, certes, mais aussi sur ce qui se passe au sein même de l'Office, qui constitue à lui seul un microcosme des relations culturelles et institutionnelles entre Canada anglais et français.

Nous avons vu dans cette partie que les premières récriminations des francophones à l'égard de l'Office remontent au moins aux années 1940, avec les demandes incessantes des représentants du Québec réclamant des films en français, adaptés à leur contexte. Nous avons vu aussi que le gouvernement provincial de Duplessis s'est opposé de toutes ses forces à l'Office allant jusqu'à décréter la loi du cadenas à son égard. Nous avons vu enfin que ces deux facteurs ont abouti en 1950 à la mise en place, sous la houlette du commissaire Irwin, d'une « proto équipe française » dont le directeur était Bernard Devlin.

Mais à partir de 1956, les crises entre le Québec et l'ONF vont en quelque sorte atteindre des degrés supplémentaires : elles sont plus « internes » puisque ce sont des employés en premier lieu qui revendiquent et qui contestent la structure, son mandat et sa gestion, et cette contestation est beaucoup moins circonscrite et isolée qu'auparavant puisqu'elle touche à présent tous les domaines d'activité de l'organisme (distribution, production, administration etc.).

Elles sont aussi plus médiatisées, car les différents adversaires vont régulièrement prendre la parole dans les médias (il ne s'agit plus d'une guérilla de propagande et de coulisse, comme sous l'ère Duplessis), et parce que le contexte sociopolitique québécois de la Révolution Tranquille fait passer l'organisme de la position de réformateur à celle de conformiste, voire d'opresseur : André Laurendeau écrit ainsi en 1956 dans *Le Devoir* :

*Jusque ici, les Canadiens français ne se sont jamais sentis chez eux à l'ONF (je parle surtout du service de la production) (...) la production française de l'ONF s'est ressentie de cette erreur de base. Elle a été, dans l'ensemble, pauvre et mal adaptée au milieu. Les moins nationalistes des Canadiens français en déclaraient une bonne partie inutilisable parce que inefficace.*⁶²

Dès 1956, donc, la toile est posée pour une longue période houleuse. Les crises entre l'ONF et les cinéastes québécois se succèdent mais ne se ressemblent pas forcément, quoiqu'elles aient toutes eu comme objectif de donner plus d'importance et de liberté à la composante francophone.

Voici les principales auxquelles on peut se référer pour comprendre le problème dans sa globalité : la crise du « triumvirat » en 1956-57, qui visait à donner plus de responsabilités aux francophones dans la production et l'administration de l'Office au moment de son déménagement à Montréal, et qui vit la nomination du premier commissaire francophone, Guy Roberge, en 1957. Cette première crise visait à mettre fin aux inégalités flagrantes entre francophones et anglophones au sein de l'institution, et à imposer une approche plus locale à la production en français.

On peut aussi évoquer la crise de *Parti-Pris* en 1964, lorsque plusieurs cinéastes de l'Équipe française écrivent dans le mensuel marxiste une critique virulente de leur institution, la taxant notamment de colonialisme à l'égard du Québec (parmi eux Gilles Groulx, Denys Arcand, Gilles Carle) et lui reprochant un conservatisme esthétique aliénant l'expression d'une réalité québécoise locale. Cette publication et l'ambiance à l'Office auront des répercussions sérieuses, puisque dans les années suivantes de nombreux cinéastes québécois, parmi lesquels on trouve notamment Gilles Groulx, Denys Arcand et Gilles Carle, partent, au moins temporairement, pour tenter l'aventure du privé (Zéau, 2007 : 365).

On peut enfin citer les crises relatives à la censure de films : *Normétal* (1959) et *24 heures ou plus* (1972) de Gilles Groulx, *On est au coton* de Denys Arcand (1970) ; ou bien encore celle que nous allons étudier ici et qui est moins connue mais tout aussi significative de l'époque : *Un Pays sans bon sens* de Pierre Perrault et Bernard Gosselin, en 1970.

⁶² Laurendeau, «Les Canadiens français et l'Office National du Film », *Le Devoir*, 17 février 1956.

Les motifs de censure furent divers : les films sont trop marxistes, ce qui déclenche l'ire de l'industrie ; les films sont trop indépendantistes, ce qui provoque une mise en garde du Premier Ministre du Canada. Mais le constat de fond qui surgit de cette censure est toujours le suivant : que le problème dénoncé soit d'ordre économique, culturel ou politique, les cinéastes québécois de l'Office cherchent à tester les limites de leur organisme de tutelle et de son mandat, à voir de quelle façon il peut servir la société québécoise renaissante et ses aspirations.

Toutes ces crises ont donc comme points communs l'exigence d'un plus grand pouvoir ou d'une plus grande liberté des francophones au sein de l'Office, et le fait de se situer sur le terrain politique, tout en se réclamant du mandat institutionnel de l'Office : ces crises ont poussé l'ONF aux limites de sa logique et de sa tolérance envers les revendications croissantes des cinéastes québécois à la fois d'ordre esthétique et politique. D'une façon ou d'une autre, elles ont abouti à une même évidence : la nécessité d'un cinéma national et indépendant, ce vers quoi se tournèrent plusieurs des principaux artisans du cinéma direct.

Nous allons maintenant explorer un cas concret de crise qui nous éclairera positivement sur la situation à l'ONF entre 1967 et 1970, soit la période de la naissance du Parti Québécois de René Lévesque, entre la fin de la Révolution Tranquille et la Crise d'Octobre.

Le cas d'*Un Pays sans bon sens*.

*Je pourrais dire du film que c'est une sorte de poème à plusieurs voix, presque à mille voix parce que chacune des voix représente quelque chose, autour de la notion de pays ».*⁶³

Le principe du film, tourné de façon discontinue en trois ans et monté en deux, est de proposer un essai complexe sur la notion d'appartenance au pays telle que ressentie par des peuples minoritaires qui en sont privés. Au fur et à mesure d'un tournage à géométrie

⁶³ Perrault, *La Presse*, 18 novembre 1970.

variable, au gré des rencontres et des intuitions, les cinéastes (Perrault et Gosselin) ont en fait élaboré par le montage un dialogue virtuel entre un grand nombre de personnes d'horizons forts divers, où les unes semblent répondre au propos des autres, ou bien l'éclairer d'une façon nouvelle ou inattendue : un poème à mille voix dont le fil directeur est : qu'est-ce que le sentiment d'appartenance au *pays* ?

Nous allons d'abord décrire les conditions particulières qui ont donné naissance au projet du film, et comment s'est déroulée la production, dans quel climat politique, au sein même de l'ONF et à l'extérieur. Nous verrons enfin comment s'est organisée la distribution du film dans un climat très tendu puisque le film coïncide avec la crise d'octobre. Grâce à ce cas concret, nous serons en mesure de voir comment la question d'un cinéma national québécois est négociée au sein de l'ONF, comment l'organisme traite cette question épineuse. Nous en apprendrons aussi beaucoup sur la position – délicate – occupée par Perrault à cette époque de bouleversements.

Un projet de film qui sonde la frontière invisible entre Québécois et Canadiens.

Un Pays sans bon sens est parti en 1967 d'un projet de Perrault : filmer les conférences à travers le Canada de René Lévesque, futur fondateur du Parti Québécois et initiateur du référendum de 1980 sur la souveraineté de la Province. Perrault et Gosselin voulaient suivre au jour le jour les pérégrinations de l'homme politique, avec l'utopie (vite mise à terre) de faire du cinéma capable de saisir l'actualité en même temps qu'elle se fait Histoire. L'ONF et les cinéastes fondaient de grands espoirs sur le film et sa mission future, qui était d'exposer au Canada anglais les tourments identitaires du Québec. Le film reflète finalement assez peu le projet initial, pour des raisons que nous développerons un peu plus loin. Il se focalise en fait sur la question obsédante de Perrault : le Pays.

Un Pays sans bon sens est certainement le film de Perrault où la question du pays est la plus directement posée aux personnages comme aux spectateurs, presque brutalement en comparaison du cycle de l'Île aux Coudres. Cette « brutalité » marque donc une rupture dans l'œuvre de Perrault, une sorte de point d'orgue : si la quête du pays est une constante dans l'œuvre de Perrault, la forme de cette quête évolue de façon significative avec le temps. Or *Un pays sans bon sens* semble être l'articulation centrale de cette évolution

d'ensemble, du point de vue historique et du point de vue esthétique. En ce sens, c'est le film qui marque l'apogée de l'adéquation entre l'œuvre du cinéaste-poète et la société québécoise, le moment où il provoque le plus de remous et de passions. À bien y réfléchir, il est vrai que le premier cycle du cinéaste, celui de l'Île aux Coudres, et *Pour la suite du monde* en particulier, propose somme toute une représentation assez linéaire et pittoresque des racines imaginaires de la collectivité (en regard en tout cas d'*Un pays sans bon sens*). C'est un trait particulier que Perrault lui-même reconnaît et souligne quelques années plus tard, quand il explique qu'il veut chercher un pays ailleurs que dans la mémoire et l'artisanat, ces deux aspects primordiaux ne suffisant plus en 1970 à l'exprimer, à exprimer les aspirations du peuple :

Petit à petit, notre amour du pays a cessé d'être innocent. Nous avons fini par comprendre que les voitures d'eau de l'Île aux Coudres nous repoussaient dans le pittoresque. Nous avons reconnu le danger de la folklorisation, du patrimoine dépouillé de toutes les maîtrises, de faire notre anthropologie sans poser à l'avenir quelques questions impertinentes (Perrault, 1983 : 31).

Il faut dire que dès *le Règne du jour* et *Les Voitures d'eau*, le discours se faisait moins linéaire ; les films sont plus polémiques et leur forme plus complexe (il faut dire aussi que Perrault n'a pas été responsable du montage de *Pour la suite du monde*, à la différence des deux films suivants). *Un pays sans bon sens*, entamé juste après le « cycle de l'Île aux Coudres », parachève au fond une esthétique dont on voit les prémisses dans les deux films précédents : une esthétique plus éclatée, des thèmes et un projet plus abstraits. Le principe du film est abstrait et son énonciation se construit comme une mosaïque complexe qui recompose les multiples rencontres qui ont émaillé les tournages, multiples eux aussi.

La logique de la production est également plus complexe dans *Un Pays sans bon sens* que dans les films précédents : à une situation de départ préexistante et extérieure aux projet des cinéastes et dans laquelle un événement déclencheur est introduit, on a substitué une thématique abstraite et sans structure narrative, à laquelle s'arrime plus difficilement une symbolique, et les personnages ne sont pas là « naturellement » : on les amène pour le tournage. Plus encore que dans le cycle de l'Île aux Coudres, le projet s'élabore au fur et à mesure, par étapes, tâtonnements et bifurcations.

Ces bifurcations se ressentent donc dans l'évolution même du projet pendant le tournage et le montage : nous avons dit que le projet initial comptait suivre René Lévesque à travers une série de conférences à travers tout le Canada anglophone, au cours de laquelle il expliquait les raisons de la volonté souverainiste du Québec ; or, ce projet initial a cédé la place peu à peu à une approche plus intimiste et multiple du malaise des Québécois, et cette approche est beaucoup plus problématique. Perrault et Gosselin vont à la rencontre d'individus plus ou moins anonymes, des Québécois, des Amérindiens, des Bretons, qui tentent d'exprimer et de formuler leur sentiment d'appartenance, leurs contradictions. Il n'y a plus de porte-parole, juste un fil directeur, un voyage dans l'espace et la pensée : le film suit le « protagoniste » principal : Didier Dufour, proclamé biologiste-philosophe par Pierre Perrault.

Un Pays sans bon sens, ou la mise en évidence du paradoxe constitutif de l'ONF.

Au vu des documents d'archives (Office National du Film du Canada, Cinémathèque québécoise de Montréal, Fonds Perrault de l'Université Laval à Québec), ce film a connu une genèse chaotique, une sortie difficile, et provoqué des réactions passionnées, reflets des aspirations différentes et parfois opposées dont il a fait l'objet. Il s'agit donc d'étudier les *traces* que le film a laissées, à la fois chez le cinéaste et dans la structure institutionnelle qui le produit.

Dès le départ, *Un pays sans bon sens* est un projet *problématique*, à la fois pour Pierre Perrault et pour l'Office National du Film du Canada. En 1967, date des premiers tournages, le Québec et le Canada sont déjà dans une crise larvée. La question qui revient dans le Canada anglophone est « *What does Quebec want ?* ». Face à ce schisme naissant, l'Office cherche à mettre en place une série de films dont le but serait de faire naître un dialogue entre anglophones et francophones à l'échelle du pays ; cette série a pour titre « *Crisis in Confederation* » :

The film was originally inspired by a conference at York University in the later part of 1967 on the question of various aspects of Confederation. A proposal was made to the Board of the NFB early in 1968 about the necessity of our embarking on a series of films titled "Crisis in Confederation". The Board, after much deliberation, approved the production of a film which subsequently became "Un Pays sans bon sens". The main intention of this

*film was to try to express to English Canadians the undiluted Francophone attitude to their role in the Canadian Milieu.*⁶⁴

Il est étonnant, a priori, de voir un organisme fédéral, dont la mission très officielle est de faire connaître le Canada aux Canadiens, mettre au service d'un souverainiste québécois de moyens de production conséquents afin de faire un film qui sera souvent perçu pour le moins comme militant. Mais justement pour l'Office, ce qui importe au départ, c'est de mettre en place un film qui soit à la fois bilingue et qui expose la problématique souverainiste, afin de faire comprendre aux Canadiens le malaise des Québécois et d'entamer un dialogue. Ce qui fait qu'en 1967, Pierre Perrault, réalisateur titulaire de la section francophone de l'ONF, se retrouve bombardé « artiste invité » de la section anglophone, pour faire un film sur le « Mouvement Souveraineté-Association » de René Lévesque :

*“That it was to be paid for out of the English Production budget ; that this subject could be best interpreted by a distinguished French Canadian film maker. Chosen for this was Pierre Perrault”.*⁶⁵

Lors des tournages, le co-fondateur du Parti Québécois apparaît rapidement comme trop engagé politiquement (trop convaincant ?) pour permettre la mise en place d'un véritable dialogue : c'est un orateur, pas un bonimenteur. L'ONF a donc peur de voir le projet se transformer en film de propagande. Pierre Perrault, pour sa part, trouve que ce qui est tourné prend également une tournure trop politique, et à ses yeux le mouvement de René Lévesque n'est que le symptôme d'un phénomène plus profond, plus abstrait :

*It was at this point [March 1969] that I personally became involved and took over the producership. My part in the film chiefly involved two questions. 1- A new direction for the content. 2- Language problems. 1. As to direction of content : during our research, Perrault and I agreed that the original direction indicated for the film – that is a film about Lévesque – was a wrong one. He was too political a personality. It was essential to broaden the base, and express ideas through a variety of individual characters, representing different views and positions on current questions.*⁶⁶

D'un commun accord avec l'un des producteurs du projet, Tom Daly, il part donc à la recherche de personnes ayant le sentiment aigu d'être des individus rattachés à un peuple

⁶⁴ Sidney Newman, “Private and Confidential”, Memorandum to the secretary of State, March 5, 1971, archives de l'Office National du Film.

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ Tom Daly, memo to Sydney Newman, March 5, 1971, archives de l'Office National du Film.

minoritaire, afin de les faire parler de leur expérience du pays. *Parler sur quoi* : sur le sentiment d'appartenance au Pays, sur la frustration du sentiment de colonisé. Dans cette recherche, selon les mots de Perrault, « *le ton importe souvent plus que les raisons* ». ⁶⁷ Les cinéastes partent donc à la rencontre de Québécois, puis, de fil en aiguille, d'Amérindiens du Québec, de Bretons, de francophones du Manitoba en voie d'assimilation. À chaque rencontre s'élabore non seulement une conscience nouvelle du problème pour les cinéastes, mais des aspects nouveaux sont traités par le film en gestation, allant de plus en plus vers l'abstraction.

Le montage, qui se fait parallèlement aux tournages, non seulement s'adapte à ces rajouts incessants, mais les initie, puisque c'est dans le studio de montage que les rapprochements entre personnages, situations, sont opérés. Or ce sont ces rapprochements abstraits, poétiques, qui poussent les cinéastes à creuser leur sujet, à poser de nouvelles questions, à digresser. Le film se construit donc peu à peu comme un « album » dont les entrées sont contradictoires, mais où chacun semble rebondir sur les mots de l'autre, même si, par exemple dans le cas des Amérindiens, le colonisateur, c'est le Québécois.

Le Pays (titre de travail du projet) devient donc peu à peu un « *Pays sans bon sens* », c'est à dire à la fois un pays qu'on aime au-delà du bon sens, viscéralement, et un pays en plein dysfonctionnement. Le film est à cette image, tirillé entre des conceptions et des options différentes, voire opposées, ses discours s'opposent, se complètent, ne sont jamais unifiés en un tout, et le spectateur se demande parfois ce que l'on essaie de lui dire exactement, au point qu'il aurait tendance, s'il le pouvait, à poser directement des questions (ce qui ne manqua pas d'arriver dans les projections publiques, comme nous allons le voir).

De projet bilingue basé avant tout sur une approche politique du problème souverainiste, le film se transforme au gré du tournage (morcelé sur 3 ans, de 1967 à février 1970) et du montage (étalé sur 21 mois, d'octobre 1968 à juillet 1970), en essai poétique et abstrait, unilingue français. Le résultat final, curieusement peut-être, semble satisfaire à la fois l'ONF et Perrault, conscients les uns et les autres d'avoir réalisé un document qui pose le fond de la question partout au Canada : l'incommunicabilité.

De l'importance du contexte de diffusion d'un film.

⁶⁷ « *Pays* », ébauche du texte de base, non daté, archives de l'Office National du Film.

Le montage et la post-production d'*Un Pays sans bon sens* sont plus ou moins achevés en août 1970. Après plusieurs délais, une sortie générale est finalement prévue à l'automne 1970 sur l'ensemble du territoire canadien, dans les lycées, les universités, les maisons de la culture, et surtout les ciné-clubs⁶⁸ : c'est à dire sur l'ensemble du réseau de distribution communautaire de l'ONF. Une sortie à la télévision de Radio-Canada est également prévue. Le principe voulu est que « le film doit être accessible au plus grand nombre de Canadiens », tout en garantissant une réception de qualité, soit une organisation subtile s'opérant par les Conseils du film. On compte sur le bouche à oreille et sur une sortie combinée dans les cinémathèques, les centres culturels et les universités pour lancer un vaste débat de société. On pense aussi faire des annonces à la télévision. Le film est donc prêt pour un vaste débat national, initié par l'ONF, fier à cette occasion de remplir son rôle d'agent de cohésion sociale et d'amplificateur des mouvements socioculturels. On espère un débat passionné qui resterait bon enfant.

Mais le contexte de diffusion va être bouleversé par la Crise d'Octobre et la « Loi des mesures de guerre » (c'est à dire la suspension des droits et libertés) à l'encontre des indépendantistes du Québec. La coloration, l'implication du film vont être profondément changés : le sens sera autre que celui prévu au départ, selon la façon dont le public va s'emparer du film, et la façon dont le film va encombrer l'Office.

Dans ce contexte incertain, la sortie du film est reportée plusieurs fois, et les tensions grandissantes au sein de l'ONF entre dirigeants et cinéastes, ainsi qu'une campagne de presse de relative envergure, ont fait que ce film fut l'objet d'un empressement populaire peu commun pour un film de ce genre ; pour beaucoup de gens qui le virent à ce moment, *Un Pays sans bon sens* marqua le retour du droit à la parole du Québec après la Crise, un droit qui n'allait plus de soi.

De fait, on peut dire de l'ONF qu'il eut à ce moment, par rapport au film, une attitude pour le moins ambiguë, voire schizophrène.

Fin octobre, quelques jours avant la date prévue de sortie, la consigne est claire :

⁶⁸ Jean-Marc Garand et le Service des Projets Spéciaux, « *Projet spécial de lancement et plan de circulation du film "Un Pays sans bon sens" de Pierre Perreault* », 24 septembre 1970, archives de l'Office National du Film.

Après discussion avec la direction du Service de la distribution de l'ONF, il a été décidé que le temps était peut-être mal choisi pour lancer ce film. En conséquence, le lancement qui avait été prévu pour le mois de novembre est retardé indéfiniment et on vous demande de ne pas laisser sortir les copies que vous avez en cinémathèque.⁶⁹

Début novembre, la direction de l'ONF confirme la suspension indéfinie du film et tente de rapatrier les copies déjà distribuées en cinémathèque, ou d'en interdire la projection. Puis, brusquement, le 19 novembre, décision est prise de mettre le film en distribution normale, mais au Québec seulement, alors qu'il devait être diffusé dans tout le Canada à l'origine. Un nouveau plan de lancement est mis sur pied, avec l'objectif avoué de « présenter le film à un public ayant une certaine maturité ». Le film ne commence à être vu, au compte-goutte, qu'en janvier 1971 : il n'est vu que dans certaines universités.

Mais le public, justement, accueille avec engouement le film, sentant bien, certainement, qu'on lui cache quelque chose. Le bouche-à-oreille a fonctionné au-delà des espérances et un grand nombre de personnes s'interrogent sur ce film que l'ONF garde sur ses tablettes. Dans chaque salle où ont lieu des avant-premières ou des présentations spéciales, des centaines, voire des milliers de spectateurs affluent. Ce qui semble prédominer, ce n'est pas une adhésion sans réserve aux thèses ou thèmes du film, mais la nécessité ressentie de reprendre une parole confisquée subitement.

L'Office se met alors à jouer ce qui peut sembler un double jeu : les communiqués de presse se suivent pour annoncer une sortie commerciale du film à Montréal, dans une salle prestigieuse du centre-ville, mais la sortie est repoussée de semaine en semaine à cause des distributeurs privés qui ne trouvent apparemment pas de créneau pour le film. Face à cette situation bloquée, l'Office ne semble pas exercer de pressions quelconques.

Elle privilégie une sortie communautaire, qu'elle juge plus contrôlable, en raison de l'encadrement des séances par les Conseils du film. C'est aussi et surtout en raison de la longueur des délais nécessaires – considérables – à l'organisation des projections sur ces réseaux qu'ils sont privilégiés à ce moment-là : il faut parfois une année complète avant de diffuser un long métrage sur la totalité d'un circuit, et entre-temps, la situation politique aura eu le temps de changer. Les sorties commerciale, communautaire ou télévisuelle du film sont en réalité peu encouragées, voire, tout est mis en œuvre dans le cas de la télévision pour empêcher une vente du film au réseau :

⁶⁹ Vielfaure, « sujet : *Un pays sans bon sens* », à tous les représentants, Région du Québec, 4 novembre 1971, archives de l'Office National du Film.

*Suite aux directives reçues du directeur de la Production la semaine dernière, ce film ne doit pas être montré à la télévision. Nous devons également nous abstenir d'émettre des communiqués et de faire de la publicité écrite au sujet de sa distribution. C'est une décision prise par la direction de l'Office et nous n'avons pas à la justifier auprès de qui que ce soit, donc pas de commentaires si les journalistes posent des questions.*⁷⁰

En mars 1971, la situation devient critique quand les journaux s'emparent de l'affaire et qu'elle remonte jusqu'aux oreilles du cabinet du premier ministre du Canada (Pierre Elliott Trudeau) qui s'interroge sur la production par l'Office d'un film « aux tendances séparatistes ». L'ONF est sommé de s'expliquer. Dans un mémo confidentiel adressé au secrétaire d'Etat le 5 mars 1971, le Commissaire Sydney Newman, malgré le conflit qu'a fait naître le film au sein de l'organisme, le défend farouchement et réfute qu'il soit une propagande séparatiste, affirmant qu'il est au contraire un film utile pour comprendre le problème structurel que connaît le Canada. Il recommande d'autre part une prudence extrême par rapport aux implications qu'aurait un retrait pur et simple du film, sur l'opinion publique et sur l'équipe française de l'ONF, ce qui donne un double sens à son message.

Au final, le film n'aura pas, en tout cas en 1971, de sortie nationale commerciale, ni de diffusion télévisée. Une tension assez caractéristique finit par s'emparer de l'ONF, où certains soupçonnent des membres de l'équipe de production d'orchestrer la campagne médiatique dénonçant la rétention du film :

*Madeleine Marcoux a reçu un appel téléphonique de Richard Noël de CKAC sur le même sujet. Monsieur Noël se plaint que le film n'est pas montré en salle. Il s'est montré très insistant et voulait des explications. Il a dit qu'on avait pas le droit de le priver de voir ce film (...). Tout ceci ressemble étrangement à une orchestration qui pourrait bien avoir son origine à l'intérieur même de l'Office.*⁷¹

Cette campagne s'accompagne de plusieurs pétitions. Des directives circulent pour recommander de ne pas se justifier localement de l'absence de sortie commerciale ou télévisuelle. On recommande même de « garder un profil bas » face aux journalistes ou aux particuliers qui demandent des explications, de s'abstenir de donner la moindre réponse:

⁷⁰ Vielfaure, « Note au dossier » ; sujet : *Un Pays sans bon sens*, 22 mars 1971, archives de l'Office National du Film.

⁷¹ Antonio Vielfaure à W.S. Jobins, Quartier Général, 3 mars 1971, archives de l'Office National du Film.

*It seems that a determined campaign is being waged, as Martin pointed out that the woman caller seem well aware of the circumstances and dedicated to getting the film shown theatrically. The program moderator was egging her on. I thought you might want to bring this to André Lamy's attention should we wish to prepare a reply. Personally, I think we should lie low for the moment.*⁷²

C'est une petite tempête qu'essuient donc les commissaires, producteurs et cinéastes qui dure quelques mois avant d'être apaisée.

Un Pays sans bon sens, malgré toutes les précautions, échappe au contrôle et à la mission que lui avait assignés l'ONF ; les médias du Québec et sa population, s'en emparent d'une façon assez caractéristique et passionnelle.

L'ensemble des articles traitant du film parus dans quotidiens québécois francophones d'information générale, de novembre 1970 à mars 1971, se rejoignent sur quatre points : d'abord, le fait que Pierre Perrault et Bernard Gosselin ont fait un film qui pénètre au plus près le problème de l'âme québécoise et de son émancipation, dans lequel chacun se reconnaît.

Ensuite, les journalistes insistent sur le fait qu'il ne s'agit pas d'un film partisan, qu'il ne propose pas de solutions mais cherche à exprimer un malaise. Ils y voient un film problématique. Ce qui n'empêchera pas le film, quelques années plus tard, d'être perçu comme de la pure propagande péquiste, alors que rien dans sa production n'était apparu comme tel, même aux yeux de fédéralistes convaincus.

Un autre point, crucial pour ce qui nous concerne, est que les gens, après la crise d'Octobre, retrouvent grâce à *Un Pays sans bon sens* une certaine combativité : il semble que la lutte autour du film « réveille » la société québécoise, qui ose à nouveau exprimer ses questionnements, qu'on soit souverainiste ou non. Enfin, que l'on soit souverainiste ou non, le film apparaît dans toutes les critiques comme « essentiel », d'utilité publique, dans le sens où il s'agit de prolonger le dialogue amorcé dans le film, de débattre. Et c'est effectivement ce qui a lieu après de nombreuses projections, dans les amphithéâtres notamment.

⁷² David Novek, mémo à W.S. Jobbins « Un pays sans bon sens », 28 avril 1971, archives de l'Office National du Film.

Conclusion : Peut-on parler d'adéquation entre cinéma et société dans le cas d'Un Pays sans bon sens ?

Voici une citation de Pierre Perrault à propos du film :

Je ne cherche pas à idéaliser une idée de pays, ni à privilégier telle idée, ni même à la justifier en fonction d'une idéologie de pointe qui prétendrait imposer sa vision du monde comme la meilleure, la seule. En vérité il s'agit du cheminement d'un peuple qui cherche à tâtons, à nommer son avenir avec les mots de sa culture (Perrault, 1983 : 35).

Au vu des contextes de production et de diffusion du film, dont l'ensemble constitue pour le moins un processus complexe, on voit que s'entremêlent d'une façon intéressante le cinéma et la société qui le génère.

Cependant, la citation qui précède doit être interrogée : le succès du film est-il dû au fait qu'il a reflété, au bon moment, les aspirations du peuple québécois, reflétant à son tour une sorte d'adéquation entre la pensée de l'auteur et celle de ses compatriotes ? Cela serait un peu se méprendre sur la capacité du cinéma à représenter le réel. Ce serait se méprendre aussi fortement sur les intentions de Perrault. *Un pays sans bon sens* n'est pas le résultat d'un enregistrement « fidèle » de la réalité et des remous de l'histoire « en train de se faire », il n'est pas non plus le discours d'un porte-parole.

L'interaction qui s'y joue est d'une autre nature, plus profonde qu'une adéquation entre un phénomène social et un moyen de représentation : il s'agirait plutôt d'un rapport de co-définition, de co-fondation, où dans le déploiement du « processus-film » s'élabore aussi la formulation de l'identité collective, une réaction de l'un par rapport à l'autre. Les journaux relatent d'ailleurs cette *distance*, en insistant sur le fait que le film est salutaire non pas par les thèmes qu'il véhicule ou la représentation qu'il donne, mais parce qu'il pose les questions que les gens n'osent plus poser :

Pourquoi donc ce dernier film de Pierre Perrault a-t-il soulevé tant d'émois au sein de l'ONF ? Tout simplement parce qu'il aborde une notion dont on ne sait plus trop si on a le droit ou non de la remuer sur la place publique depuis les événements d'octobre : la notion d'appartenance, de pays.⁷³

Comme l'affirme Jean-Daniel Lafond, l'œuvre de Pierre Perrault est partie prenante de la culture québécoise en devenir. Son cinéma ne se fait pas le porte-parole d'un nationalisme étriqué, comme cela fut dit trop souvent. Il essaie au contraire d'initier le fondement d'une

⁷³ Tadros, « Un poème collectif sur la notion de pays », *Le Devoir*, 28 novembre 1970, p.15.

culture, il n'est pas pris au piège ni de l'idéologie politique, ni de l'idéologie du film militant. Il s'agit d'une « anthropogénèse » axée sur la fabulation, le mythe, la mémoire, qui interroge et confronte plutôt que d'imposer et enfermer : « *Pierre Perrault ne fait pas des films « sur » l'évolution du fait québécois. Ce sont des films qui, eux-mêmes, en retour, interviennent dans cette histoire ou font partie de l'histoire* ». (Lafond, 1983 : 76)

Ainsi ce film de Pierre Perrault a pu participer, au moins ponctuellement, au questionnement identitaire et collectif de la société québécoise, et ce grâce aux confidences, aux discours, aux fabulations, aux voix qu'il a glanés et fait entendre ensuite. Ce n'est pas le film pris en lui-même qui participe de cette construction, mais sa démarche en tant que processus d'échange, de remise en question. Le film porte les traces du contexte aléatoire, la multiplicité des rencontres et des changements de point de vue qui l'ont généré, impressionné ; de là vient en premier lieu cette impression de poème collectif. Cet effet lui-même est redoublé par le fait qu'il suscite un investissement particulier du spectateur, à la fois émotionnel, et relationnel, l'amenant à ajouter sa voix au concert. On est face à une sorte de « réaction en chaîne ».

III 4.4. Conclusion : le parcours de Pierre Perrault à l'ONF pendant la Révolution Tranquille.

Le parcours de Perrault à l'ONF est assez singulier, car il semble au fond ne faire partie d'aucune « équipe ».

Il arrive en fait après les luttes principales pour l'émancipation des francophones, tout en se trouvant, par la réalisation de *Pour la suite du monde*, à l'épicentre de leur reconnaissance. Arrivé sur le tard par rapport à Brault et Carrière par exemple, il n'est pas, de plus, un passionné de cinéma, et encore moins un ingénieur. Il fera donc en quelque sorte « bande à part » parmi les cinéastes du cinéma direct et de l'Équipe française. En 1964, quand la plupart d'entre eux écrivent dans *Parti pris* ce qu'ils pensent de l'ONF, il n'est pas encore titulaire et n'est même pas sollicité. Il est douteux de toute façon qu'il ait pu à cette époque déployer les mêmes arguments que Gilles Groulx concernant la révolution à faire, même s'il devait certainement faire les mêmes constats que lui sur la société québécoise et son aliénation.

Il ne s'intéresse absolument pas à la fiction, voire la rejette, et au mieux ne se sent pas concerné par ce désir des autres cinéastes francophones à aller du côté du cinéma romanesque et joué. Non pas qu'il ne s'intéressât pas à la question d'un cinéma national, mais il concevait plutôt, comme cela a déjà été dit, le langage cinématographique qui est inséparable du cinéma romanesque et de la fiction comme des formes hégémoniques et impérialistes. Il ne faut pas oublier que Perrault, pourtant dramaturge, poète et essayiste (et bonimenteur-représentant comme nous l'expliquons dans cette thèse) ne se considère pas comme un « auteur » qui aurait à transmettre sa vision du monde à travers une représentation, une organisation a priori du réel en vue de produire un discours personnel : un tel paradoxe nécessite une explication. Comment un auteur de théâtre, qui est aussi à n'en pas douter un auteur de cinéma, en vient-il à réfuter le terme réalisateur, ou auteur, alors qu'il conçoit qu'il peut plier des corps à un projet qui lui est propre, ceux des comédiens ? Nous pensons que Perrault résout ce paradoxe justement parce que le corps du comédien de théâtre se plie mais ne disparaît pas au profit du discours, du texte, ou du langage cinématographique, il demeure quoi qu'il arrive une présence irréductible du

corps de l'acteur, une interaction avec le public. Perrault voit dans le cinéma de fiction, même celui de ses condisciples à l'ONF, un abus de pouvoir du discours et de l'auteur sur le personnage, l'humain, son discours et sa présence. À la différence de ces cinéastes du direct qui veulent faire du cinéma d'auteur québécois inspiré de la Nouvelle Vague (qui s'était pourtant inspirée indirectement du cinéma direct), Perrault se situe radicalement du côté de l'oralité, de la tradition orale, dans lesquelles la coprésence, l'incarnation, l'émanation collective du discours sont primordiales. Il ne peut qu'opposer une fin de non-recevoir aux revendications des cinéastes de l'Office qui à ce moment réclament la possibilité de faire un « vrai » cinéma qui ne soit pas documentaire.

L'idée de faire du cinéma de fiction, et de bâtir un cinéma d'auteur spécifiquement québécois inspiré de la Nouvelle Vague s'oppose aussi en lui à un autre impératif : faire œuvre « utile ». Perrault conçoit son cinéma comme *directement* au service du peuple, et non au service de son désir de création ou d'expression personnelle

Ce sont ces mots en chair et en os qui m'impressionnent plus que toutes les fictions. Nous nous sommes raconté trop d'histoires. C'est assez. Il faut enfin descendre dans la rue. Peindre les murs. Et surtout peindre les gens eux-mêmes dans leur ruelle et leur colère avec des mots vécus par l'homme qui les invente instantanément. Énoncer une prétention à la dignité par la bouche de ceux qui réclament une telle dignité. Bien sûr cet homme-là, au moment où inspiré par le défi il se transforme en un discours plus grand que lui-même et son quotidien, il n'est qu'une larme, qu'un grain de sable dans l'immense engrenage du capital. Mais si je diffuse cette larme, peut-être est-il possible de rejoindre toutes les lucidités éparses dans le travail et la peine (Perrault, 1973 : 79-80).

Il rejoint en ce sens les cadres de l'Office qui ne veulent pas détourner l'institution de sa mission communautaire et sociale, de son implication.

Pour autant, il ne rentre pas dans les équipes qui participent à Société Nouvelle, dont *Pour la suite du monde* a peut-être été le catalyseur, pourtant, comme nous l'avons exposé, ce qui souligne en quelque sorte une communauté de vue et de sensibilité. Les raisons en sont multiples. La première, la plus évidente, est que Perrault travaille seul. Il travaille avec des collaborateurs, mais à partir du *Règne du Jour*, ces collaborateurs s'effacent devant sa tutelle des films, se mettant au service du projet plus qu'ils ne l'influencent en profondeur. Perrault refuserait donc, de notre point de vue, le fonctionnement collégial et somme toute assez anonyme des militants de Société

Nouvelle. Cet anonymat relatif, cette idée de s'effacer complètement face à la communauté, de mettre quasiment ses services à leur disposition devait également déplaire à Perrault sur le fond : en tant qu'auteur, il veut participer au mouvement, l'influencer de l'intérieur : il nous semble qu'il est avant tout un dramaturge qui joue et crée avec sa troupe de théâtre.

De plus les projets de *Société Nouvelle* dépendent certainement trop à ses yeux d'une prise en charge institutionnelle externe : la fresque de Colin Low à Fogo et son imposant appareil d'étude sociologique ne peuvent pas convenir à la conception que Perrault se fait du cinéma du vécu.

Enfin, l'efficacité de Société Nouvelle, la rapidité avec laquelle il faut produire des films en phase avec l'actualité des communautés abordées pour que le projet réussisse vont encore à l'encontre de la conception qu'a Perrault de son cinéma : un tournage à géométrie variable qui s'étale sur des années avant qu'il décide qu'un film est potentiellement possible, un montage « sur papier » qu'il compare à un travail de moine, sont autant d'aspects inconciliables avec la logique d'efficacité qui organise Société Nouvelle et lui permet d'avoir un impact sur la société.

Un dernier élément caractéristique de Société Nouvelle va aussi certainement à l'encontre des conceptions de Perrault : Société Nouvelle est fondamentalement un cinéma *militant*, dont les films visent à soutenir un discours social sous-jacent. Le mode opératoire du programme lui-même est certainement perçu par Perrault comme relevant directement d'un discours idéologique : bien qu'il tienne lui-aussi des discours idéologiques (*L'Art et l'État* en est le plus parfait exemple), bien que ses films véhiculent des discours, le fait même qu'il y ait dans Société Nouvelle un discours politique préalable à l'action devait gêner Perrault, dont le cinéma ne sert pas nécessairement une cause : comme nous l'avons vu, Perrault fait preuve, de par sa formation et son parcours, de la plus grande méfiance vis-à-vis des discours idéologiques, car il y voit le risque d'une limitation de l'expérience, d'une censure de la parole des personnages.

Enfin Perrault, malgré des réticences et quelques récriminations sévères au moment de la censure de *Un Pays sans bon sens*, demeura complètement fidèle à l'ONF, à la différence nous l'avons vu des cinéastes attirés par la fiction ou désirant fonder un cinéma national en dehors des institutions. Perrault est donc demeuré « fidèle » à l'institution

quand beaucoup d'autres cinéastes la dénoncent, bien qu'il soit lui aussi un souverainiste convaincu. Il se frotte à la censure des commissaires, comme Groulx et Arcand, mais il restera cependant jusqu'au bout à l'Office, qu'il voit comme un mal moins grand que le domaine privé. Il eut donc pour le moins une position ambiguë, ou il fit montre d'une attitude des plus circonspectes par rapport aux discours ambiants et aux mouvements collectifs qui agitaient l'institution.

III.5. Conclusion : une approche du cinéma de Perrault en tant que palimpseste.

À travers cette étude du rapport entre la société québécoise, le cinéma et le parcours de Pierre Perrault en tant que cinéaste, nous avons au fond dessiné une approche en « pelure d'oignon » de son œuvre. Nous avons mis à jour des « strates » qui la composent, résultats d'une sédimentation des influences diverses qui l'ont marquée. Ce-faisant, nous espérons avoir apporté un éclairage réciproque et quelque peu nouveau sur ces trois « sujets » qui, pris séparément les uns des autres, sont plutôt bien connus et documentés. Nous espérons aussi avoir contribué à une meilleure compréhension du rôle politique joué par le cinéma dans l'évolution de la société québécoise entre 1920 et 1970.

Nous avons donc comme objectif d'éclairer la relation complexe de Perrault avec le cinéma, en questionnant selon une perspective historique son rapport « culturel » au médium, soit la façon dont il a pu percevoir le cinéma par le filtre de sa propre culture. Pour ce-faire, nous avons proposé de dégager et d'analyser dans son parcours quatre grandes « périodes » différentes, qui influèrent les unes sur les autres mais qui renvoient à des conceptions distinctes du rapport entre société québécoise et cinéma, et marquent de fait une évolution de la société et conséquemment de l'artiste. Ces quatre périodes se sédimentent et se complètent selon nous dans l'approche globale que Perrault a du cinéma en 1970.

Cette analyse nous permet de défendre et étoffer l'hypothèse de Germain Lacasse (2007a) qui indique que le cinéma de Perrault comme celui des autres cinéastes du direct s'inscrit dans une tradition globale beaucoup plus ancienne, comportant plusieurs points essentiels : l'intervention d'un intermédiaire entre le film et le public ; une recherche de la parole lors de la projection puis de la production des films ; le fait qu'on assigne au cinéma une mission sociale et qu'on le mette au service de la communauté. Nous avons vu cependant par quels éléments Perrault se distingue – ou se démarque – des autres cinéastes participant au mouvement du cinéma direct ou au programme Société Nouvelle.

Pour mieux expliciter ces conclusions générales, nous allons revenir sur les conclusions de notre analyse périodique.

Nous avons d'abord mis en exergue que le discours sur le cinéma de Perrault renvoyait à certains aspects de celui qu'on trouve de façon diffuse dans le clergé québécois hostile à la nouveauté du médium dans les années 1920 : d'abord, la crainte que le cinéma ne fasse perdre au spectateur le sens du réel, qu'il le rende dédaigneux de sa propre réalité, de sa propre culture. Comme Groulx par exemple, Perrault se soucie de cet « homme d'ici » dont le sort lui semble incertain face à la puissance d'acculturation du cinéma. La culture des Québécois ainsi que leur identité collective seraient en péril, car elles n'ont pas accès elles-mêmes à une représentation qui les conforte et les institutionnalise.

Ensuite, nous avons souligné que le discours sur le cinéma de Perrault, mais aussi sa pratique elle-même, renvoyaient à certaines formes mises au point par les prêtres-cinéastes et les circuits de cinéma éducatif à partir des années 1930, lorsqu'une première tentative d'arraisonner le cinéma eut lieu de la part du clergé.

Comme Tessier notamment, Perrault exprime la volonté de faire un cinéma qui parle aux gens « d'ici », et qui reflète leur société, leurs préoccupations, qui soit adapté à leur société. Dans cette optique, pour Perrault, c'est la complexion même du cinéma en tant que médium qui pose problème : au-delà des représentations « étrangères », c'est la fiction qui pose problème, c'est-à-dire les mécanismes par lesquels le cinéma représente et compose son discours, qui ne peut faire autrement que de se substituer au réel, à la présence des personnages, à la culture locale.

De plus Perrault, à l'instar des prêtres-cinéastes, voit dans le cinéma un merveilleux outil dévoyé : mais là où les prêtres voient la possibilité d'élever l'esprit humain, Perrault voit au contraire un outil qui permet d'aller à la rencontre de l'Homme oublié et méprisé par les Grands Récits et l'Histoire, et de fraterniser avec lui.

C'est pour cette raison qu'à nouveau sa conception se rapproche de celle des prêtres-cinéastes qui veulent extraire le cinéma du divertissement et de l'acte « gratuit », de l'art pour l'art, afin de le rendre *utile* au public, d'en faire une sorte de mission d'intérêt public.

Enfin Perrault, héritier en cela des bonimenteurs et des prêtres-cinéastes, conçoit son cinéma en fonction de la nécessité qu'un intermédiaire, qu'un intercesseur prenne place

entre le réel et le film, entre ceux qui sont filmés et le public, qu'il vienne « présenter » le discours.

Mais la période historique qui semble la plus déterminante dans sa pratique et sa conception du cinéma réside certainement dans les années 1940-1960, qui virent se développer les circuits communautaires des représentants de l'ONF et les ciné-clubs étudiants de l'Action Catholique. Nous avons largement exposé les raisons pour lesquelles nous pensons que cette période fut déterminante sur la génération de Perrault et de ses condisciples de Société Nouvelle et du cinéma direct, mais il est utile de revenir sur ses influences décisives, au nombre de trois.

La première est constituée par une propension du cinéma à favoriser la prise de parole, via la mise en place d'espaces de discussion libre et ouverte, où les personnages comme le public sont invités à s'exprimer et donner leur avis. C'est donc une rupture à la fois avec l'ordre clérical établi, mais aussi avec la prépondérance antérieure d'un commentaire omniscient et surplombant dans les films. Dans le cas du direct au Québec, nous pensons donc que nous sommes face à une conviction obstinée des cinéastes : qu'il est nécessaire de faire du cinéma autrement, en adéquation avec leur propre expérience du cinéma dans les ciné-clubs, dans lesquels le cinéma offrait une liberté d'expression nouvelle, la possibilité de repenser les rapports sociaux. Ce que Perrault amena de particulier dans cette conception nouvelle du cinéma, c'est une connaissance vaste et circonstanciée de la culture et de la parole populaires, expérimentées sur le terrain, au-delà des enquêtes théoriques et du microcosme universitaire. Pour sa part, Perrault emprunta aux cinéastes du direct une culture du cinéma basée sur la discussion, qui lui avait échappée, focalisé qu'il était sur la radio, la poésie et le théâtre.

La seconde influence, c'est la conception d'un cinéma non seulement de la parole, mais aussi de la *participation*. Cette participation repose au départ sur une volonté de voir par soi-même au-delà des discours et des représentations préétablis qui étaient l'apanage de l'enseignement dispensé par le clergé et l'idéologie de conservation.

Ainsi, les cinéastes de l'Équipe Française ont-ils tenté, dès les tout débuts, de s'enfoncer en profondeur dans les milieux qu'ils voulaient décrire, avec plus ou moins de succès, puisque l'on sent que le cinéaste resta « spectateur » malgré sa participation, comme si une vitre le séparait encore des gens, du moins jusqu'à *Pour la suite du monde*,

qui se distingue par une implication en profondeur, une amitié palpable entre les cinéastes et les personnages, grâce à l'apport de Perrault qui connaît aussi bien le terrain qu'un représentant. Ce principe d'implication, cette volonté de participer à la communauté qui guide Perrault est très profond, au point sa vie et ses films se confondent et que ces derniers gardent volontairement la trace des aléas de tournage qui les ont en fait générés :

Les pêcheurs de marsouins m'ont invité à courir avec eux les risques de l'entreprise. J'ai payé ma cotisation et je me suis acheté une part de pêche, j'ai désiré le marsouin avec eux. Nous n'avons eu qu'une seule prise cette année-là. Et nous étions au rendez-vous. Avons-nous fait un film ? Avons-nous tout simplement réussi une belle capture ? Il est impossible aujourd'hui de séparer, dans mon esprit, les deux entreprises (Perrault, 1985 : 38).

La troisième influence de cette période sur la conception du cinéma de Perrault, en lien très étroit avec la précédente, c'est le principe de « l'élan communautaire », initié par le mouvement laïc.

Derrière la participation active au « milieu » se dessine en fait un désir de tisser des liens de nature nouvelle, loin des formes communautaires et associatives traditionnelles et surtout de leur hiérarchies : un désir de former une communauté nouvelle sur la prise de parole, sur la conscience de participer tous ensemble à un mouvement dynamique dont on ne connaît pas à l'avance les résultats, mais qui promet de bousculer les structures d'autorité présentes et les schémas préétablis. Ce que firent donc les cinéastes du direct, c'est chercher hors des cadres cette communauté imaginée, dans cette conscience de participer à un mouvement. Mais, encore une fois, même si les cinéastes veulent ce lien, ils restent néanmoins « extérieurs » : ils participent au mouvement, mais la communauté imaginée ne s'enracine pas, elle n'acquiert pas de figure et reste abstraite, morcelée. Perrault, par son implication plus grande et plus radicale dans le « milieu », similaire à celle d'un représentant, va plus loin, notamment par le fait qu'il « mobilise » une troupe, une communauté spontanée qui revient de film en film. Cette communauté est formée de gens concrets, interagissant directement avec le cinéaste et ses projets, à la limite entre cinéma et théâtre : c'est une communauté réelle qui se forme et se déforme autour du film et des projets de Perrault, mais qui n'a aucune existence sociale ou institutionnelle : elle n'existe qu'à travers le désir de participer au film. C'est le cinéma lui-même qui forme du lien, ce qui dans le principe rapproche d'avantage Perrault de Société Nouvelle que des autres cinéastes du direct.

La quatrième période présentée pour notre analyse concernait directement le parcours de Perrault au sein de l'Office entre 1962 et 1970. Nous avons particulièrement souligné que Perrault dessine en quelque sorte un cas à part à l'ONF, même si on peut le comparer au cinéma direct et à Société Nouvelle : il ne semble faire partie directement d'aucune « équipe ». Il se distingue de la plupart des auteurs du direct car il n'est absolument pas attiré par la fiction et le privé pour fonder un cinéma national. De plus, il vient à l'ONF tardivement, après les luttes de reconnaissance des francophones ; si l'on ajoute à ceci qu'il n'est pas à l'instar de Brault ou Carrière un technicien chevronné ou un bricoleur de génie, et qu'en plus il se méfie au départ du cinéma, on comprend que Perrault fasse un peu bande à part.

Sa démarche cinématographique est imprégnée d'une pensée utilitariste : le cinéma selon Perrault, et ce même s'il est un auteur et un créateur à part entière, doit être au service des gens, de la communauté, et lui même revendique de s'effacer devant ses personnages, devant le réel, devant la parole. Il ne penche pas pour autant du côté de Société Nouvelle, avant tout parce qu'il est à la fois très artisan et très autonome dans son travail, rejetant le travail en collège ainsi qu'une production rythmée et structurée par des exigences externes liées au rôle sociologique que le film est censé remplir ou au présupposés idéologique qui structurent tout le projet et le légitiment auprès des cinéastes participants.

Du parcours de Perrault en rapport avec les différentes interactions qui prirent place entre cinéma et société québécoise, nous pouvons expliquer plusieurs traits constitutifs de sa démarche.

Le premier, de façon logique, c'est la nature fortement contextualisée de son cinéma. Non seulement ce dernier a reflété les méandres des contextes politique et sociologique des années 1960 et des questionnements qu'ils firent naître dans la société, mais il a également intégré, en les juxtaposant dans son principe même, les différentes étapes du rapport ancien entre cinéma et société québécoise.

On comprend ensuite pourquoi Perrault a privilégié un cinéma de la participation et de l'implication communautaire, fondé sur la parole, qui vient scruter la remise en cause et la transformation des structures sociales et culturelles préexistantes, interroger l'évolution des communautés, et finalement tenter de participer à ce mouvement de reformulation.

À ce sujet, on remarque que la passion de Perrault pour la parole libre et spontanée, est également un trait hérité des rapports entre cinéma et société québécoise.

On peut également situer dans la perspective de cette histoire (sélective) la volonté de Perrault d'être un intercesseur entre le public et les personnages, entre les personnages et les cinéastes, et le fait aussi que son montage signale au spectateur la présence d'un intermédiaire entre le film et le public, le sentiment d'avoir affaire, quand on voit les films, aux traces d'une conscience au travail, comme nous le détaillerons dans la partie suivante.

On peut enfin y situer le rejet par Perrault des idéologies et des discours unifiants, qu'il assimile à des formes hégémoniques se substituant à la réalité locale.

IV. La relation de l'œuvre de Pierre Perrault à la langue et à l'oralité.

Je suis un émigré de l'écriture vers l'oralité (Perrault, 1996, 174).

IV.1. Introduction.

Ce dernier contexte est certainement le plus caractéristique de l'œuvre de Perrault, celui qui lui donne de notre point de vue ses particularités, tant au niveau de la démarche d'auteur que de l'esthétique des films. Il recouvre en fait une double relation : entre cinéma et oralité d'une part, entre société québécoise et oralité d'autre part. Peut-être serait-il plus simple de rappeler au départ qu'au Québec, quand Perrault devient cinéaste au début des années 1960, le cinéma entretient depuis longtemps une relation privilégiée à l'oralité, comme nous l'avons exposé dans la partie précédente, et comme l'a démontré Germain Lacasse (2000 ; 2006). En conséquence, son oeuvre s'est nourrie de cette relation, qui transpire et transparait dans chaque plan. Mais cette œuvre a aussi en retour revisité et réinventé à sa façon une certaine forme de cinéma : Perrault l'appelait « cinéma de la parole ».

Dans cette partie, nous nous pencherons donc sur la façon dont l'oralité traverse le cinéma de Pierre Perrault : dans une perspective esthétique et historique, quels liens peut-on établir entre la formation de Perrault, la facture de ses premiers films, et les différentes formes de « pratiques orales du cinéma » que l'on trouve au Québec à cette époque, notamment à l'ONF ? Dans une perspective théorique et esthétique, quelles peuvent être les implications d'une intrusion de l'oralité dans le cinéma en tant que médium : comment se trouve-t-il redessiné, ou reconfiguré, par l'introduction de paramètres spécifiquement liés à l'oralité et à la culture orale ? Et en conséquence, dans une perspective à la fois sociopolitique et intermédiatique, quels peuvent être, dans le cas précis de Perrault, les effets du cinéma sur l'oralité : comment le cinéma peut-il d'une certaine façon « donner une deuxième chance » à la culture orale dans la sphère médiatique moderne, dont les effets pourraient se faire sentir jusque dans la littérature et le théâtre ?

Vastes questions, qu'il serait peut-être sage de ne pas traiter séparément, afin de garder en ligne de mire l'œuvre elle-même, et non ses à-côtés, et afin aussi de montrer les interactions qui existent entre elles, et qui sont consubstantielles à la façon dont le cinéaste conçoit son art, d'après nous.

Vastes questions qui sont aussi intimement liées aux autres parties de cette thèse : la question de l'oralité dans le cinéma de Pierre Perrault accomplit une synthèse qui rejoint la question de l'histoire des représentations au Québec, ainsi que celle de l'histoire de ses pratiques cinématographiques.

IV.1.1. Cinéma et oralité : problèmes théoriques.

Pour revenir à l'essentiel et structurer notre approche, la question qu'il s'agirait de poser est celle-ci : *quid de l'oralité au cinéma ?*

S'il est établi que la culture et la tradition orales s'étaient emparées du cinéma des premiers temps, via notamment la figure du « bonimenteur » ou du « conférencier », il n'est pas si simple en revanche de mettre en évidence une telle influence sur des corpus de films *sonores*. Pour quelles raisons ?

D'abord, parce que le boniment de cinéma du temps du muet ne concerne a priori que l'étape de la réception et de la lecture des films : il a semblé longtemps improbable en effet que la culture orale ait pu intervenir sur la facture même des films, en raison justement du fait qu'ils sont muets : de fait, cette oralité n'intervenait dans le cinéma qu'à l'étape de la projection. En tant que medium, donc, le cinéma ne pouvait être reconfiguré par l'oralité qu'à son ultime étape. Si l'on escamote le bonimenteur via l'institutionnalisation du récit filmique, et qu'en plus on introduit un son enregistré sur la bande image, il ne peut plus a priori y avoir une intrusion de l'oralité dans le medium cinématographique : ce que Walter Ong appelle « oralité primaire » (Ong, 1988) ne pourrait en aucun cas prendre place dans cette nouvelle configuration médiatique du cinéma qui se met en place avec l'arrivée du sonore : les films deviennent parlants, mais ce qui fait l'essentiel de la situation d'oralité (la performance, l'interaction, la subjectivité, l'instabilité du récit) ne peut perdurer. Ce qui fait l'essentiel de l'oralité ne peut contaminer directement le récit filmique, ou le dispositif énonciatif. Tout au plus peut-on retrouver dans le cinéma certains des aspects de la tradition orale, comme le fait de former

un public écoutant un orateur, ou former une communauté virtuelle basée sur le sentiment de participer à un même spectacle, soit ce que Walter Ong appelle l'« oralité secondaire » et qui, comme il le souligne lui-même, ne saurait être ramené à l'oralité « primaire » :

Secondary orality is both remarkably like and remarkably unlike primary orality. Like primary orality, secondary orality has generated a strong group sense, for listening to spoken words forms hearers into a group, a true audience, just as reading written or printed texts turns individuals in on themselves. But secondary orality generates a sense for groups immeasurably larger than those of primary oral culture—McLuhan's 'global village'. (...) The contrast between oratory in the past and in today's world well highlights the contrast between primary and secondary orality. Radio and television have brought major political figures as public speakers to a larger public than was ever possible before modern electronic developments. Thus in a sense orality has come into its own more than ever before. But it is not the old orality. The old-style oratory coming from primary orality is gone forever. In the Lincoln-Douglas debates of 1858, the combatants—for that is what they clearly and truly were—faced one another often in the scorching Illinois summer sun outdoors, before wildly responsive audiences of as many as 12,000 or 15,000 persons (Ong, 1982 : 134).

Que répondre à cette objection qui postule au fond que ce qui est perdu avec les media modernes, c'est l'interaction, le contact direct ?

On pourrait arguer du fait que l'objet-film n'est qu'un des éléments, ou une étape du medium cinématographique, et qu'il ne peut se substituer ou escamoter les circonstances de sa réception et les modalités de sa diffusion, qui font autant partie du medium que le film lui-même, entendu comme support initial du récit. Ce serait un bon départ, mais cela ne suffirait pas en soi.

Dans cet ordre d'idée, on peut citer l'exemple de bonimenteurs ou de propriétaires de salle de cinéma qui refaisaient parfois eux-mêmes le montage des films en fonction de leurs interventions ou de leur besoin, ou que certains films muets étaient structurés en fonction des commentaires qui allaient être donnés au public dans la salle ou en fonction des intermèdes musicaux ou théâtraux qui prendraient place. Ainsi, non seulement l'objet-film, mais le cinéma en tant que medium, étaient reconfigurés en fonction de paramètres spécifiques à l'oralité.

Mais, encore une fois, il s'agit de pratiques ayant eu cours au temps du muet, et de plus elles ne peuvent faire office de pratiques institutionnelles et/ou majeures.

Ce qu'il faudrait démontrer, c'est qu'il subsiste jusque dans le cinéma de Perrault des traits spécifiques à la tradition orale : qu'au-delà de l'inévitable désincarnation provoquée par la nature même des médias de masse moderne (Zumthor, 1990 : 16) une certaine présence subsiste. Qu'au-delà de la subordination des populations occidentales à la civilisation de l'écrit, on trouve encore des stratégies capables d'introduire des paramètres spécifiques à la tradition orale, comme l'interaction et la performance. Au demeurant, même le concept d'oralité secondaire mériterait une analyse plus approfondie en ce qui concerne le cinéma de Perrault, afin de voir si les conditions énoncées par Ong rendent impossibles l'interaction et la performance. Il s'agit donc de creuser la question de l'oralité au cinéma, et plus spécifiquement dans celui de Perrault, lequel s'inscrit dans une tradition québécoise qui relie cinéma et culture orale.

Dans cet ordre d'idée, en creusant un peu les exemples que nous venons de donner (les bonimenteurs et les directeurs de salles qui remontent les films), on peut trouver quelques éléments forts intéressants.

D'abord, les pratiques orales entourant le cinéma ont perduré longtemps après l'avènement du cinéma sonore, comme nous l'avons souligné auparavant dans cette thèse par l'exemple des prêtres-cinéastes, des représentants de l'ONF ou encore des ciné-clubs étudiants. Les travaux de l'équipe de recherche « Cinéma et Oralité » dirigée par Germain Lacasse, et dont les exemples cités ci-dessus sont inspirés, tendent également à démontrer que ces pratiques furent plus nombreuses et plus institutionnalisées qu'on aurait pu le croire au premier abord. Il semblerait même qu'elles aient été largement répandues dans certains contextes, comme au Canada, au Québec, ou en Afrique de l'ouest francophone. Il ne s'agit donc pas de formes incongrues et anecdotiques, mais de pratiques parfois institutionnalisées et généralisées, qui ont été négligées dans les histoires du cinéma faites au vingtième siècle. Il s'agit donc de conceptions du cinéma qui introduisent largement une dimension orale lors de la diffusion des films, mais aussi lors de leur production. L'oralité dans ces conceptions n'est pas un ajout, ou un accident : les films eux-mêmes sont pensés et construits en fonction du contexte de leur diffusion, des discussions et des conférences qui vont les accompagner : l'oralité est l'un des paramètres essentiels de la « configuration médiatique » (Bouchard, 2006 : 268) qui les caractérise.

Ensuite, même dans le cas de corpus de films qui ne relèvent pas de cette configuration médiatique particulière où l'oralité est un paramètre constitutif à l'égal des autres, on peut repérer une influence éventuelle de l'oralité sur le récit et le tissu filmique.

Ces dernières années, les études de ces cas se sont multipliées, qui montrent d'une part que des pratiques bonimentorielles ont perduré dans le cinéma sonore et s'y sont adaptées (Boillat, 2007). Ou bien que des pratiques orales prenant place traditionnellement lors de la projection ont fini par contaminer certains corpus régionaux de films, et inscrire leur marque sur la pellicule : les films pensés de cette façon visent, de par leur forme même, à créer une interaction puissante avec le public, même s'il ne s'agit pas de formes fortement institutionnalisées. C'est, selon Germain Lacasse (2006), le cas du cinéma direct au Québec, qui s'inscrit dans le registre des pratiques orales du cinéma, et constitue l'une d'entre elles.

Même s'il semble donc acquis que certaines formes d'oralité aient perduré et fleuri dans le cinéma sonore, il n'en demeure pas moins que la description et l'analyse de cette nouvelle conception du medium cinématographique, ainsi reconstitué autour de l'oralité, restent encore très problématiques, notamment en ce qui concerne leur mode d'énonciation.

Ainsi, Germain Lacasse a proposé au départ (2000) de qualifier de « cinéma oral » le medium qui est convoqué lorsque les films sont commentés, en direct et dans la salle, par un bonimenteur ou un conférencier. De façon plus générale, il a ensuite proposé (2007b) le concept de « pratiques orales du cinéma » pour désigner les multiples formes locales d'appropriation du cinéma, sonore ou non, par la culture orale, qui transfèrent alors au medium des qualités nouvelles, comme la possibilité d'une interaction directe entre film et public, ou la tenue d'une performance dont les effets perdureraient et se transformeraient du tournage jusqu'à la projection. Ce concept sous-entend que, parallèlement aux multiples formes d'interventions durant la projection, il puisse y avoir dans le film terminé, dans l'objet-film lui-même, une certaine réminiscence orale, qui va bien-sûr plus loin qu'une simple richesse du verbal ou la mise en valeur de l'accent : il est question ici d'une dimension spécifiquement liée à l'oralité qui perdurerait dans certains corpus de films, comme le cinéma direct, et qui dessinerait donc les contours d'un medium cinématographique différent : les modalités de fonctionnement de ce medium, la facture et

la réception des films comporteraient encore des dimensions spécifiquement orales, notamment la prédominance de la performance et de la monstration sur la narration.

L'un des écueils principaux de l'approche de l'oralité dans des corpus de films sonores tient à sa mise en scène : il ne suffit pas qu'un film évoque la tradition orale, ou la représente, pour proposer de facto une énonciation de type oral. Il est donc nécessaire de distinguer les films où l'oralité est « jouée »⁷⁴ de ceux qui mettent véritablement en place une « oralisation du dispositif énonciatif » (Bouchard, 2006 267) qui suppose des dimensions spécifiquement orales, comme par exemple une énonciation de type déictique (Lacasse, 2006), par le biais de laquelle le foyer énonciatif ne peut plus être abstrait et désincarné, mais renvoie au contraire à une instance concrète et incarnée, limitée dans le temps et l'espace, et qui rend difficile une lecture « transparente » du film : elle s'interpose, comme le faisait le bonimenteur, entre le public et le récit filmique, et elle témoigne en quelque sorte de sa présence irréductible : cela pourrait s'appliquer à un film comme *Yes, Sir... Madame !?!* de Robert Morin (1995).

Ceci nous renvoie alors aux travaux d'Alain Boillat qui, dans son livre *Du bonimenteur à la voix-over* (2007), nous indique que certaines pratiques bonimentorielles ont donc passé l'épreuve du parlant et de l'institutionnalisation du medium cinématographique dans les années 1930, pour franchir le miroir de l'écran et s'inscrire directement sur la pellicule : la « voix-over », qui se distingue des voix-in et hors-champ, présente un régime narratif indépendant, dans lequel la voix qui commente, justement, ne renvoie ni à une instance intradiégétique, ni à un avatar du foyer énonciatif impersonnel et insituable : cette voix commentante renvoie bien au contraire à une instance-parasite qui semble se détacher de l'écran, parler d'un lieu invisible mais concret, comme dans *Le roman d'un tricheur* de Guitry (1937) : cette instance ne semble plus directement subordonnée au « méga-narrateur » (Gaudreault, 1988 : 107) et à la conception abstraite de l'énonciation cinématographique qui en résulte. Pour Boillat, au contraire, la voix-over tend à affirmer une *présence énonciatrice humaine* juxtaposée à la machine énonciative abstraite :

De cet effet sur le spectateur découle la spécificité de la voix : qu'elle émane du bonimenteur ou d'un narrateur over, la parole a pour fonction, en plus de constituer un apport sémantique important, d'affirmer la présence « vocale »

⁷⁴ Comme l'a très justement fait remarquer Philippe Gauthier, lors du séminaire sur le cinéma québécois organisé à l'Université de Montréal à l'hiver 2007 par Germain Lacasse.

de l'humain, niant ainsi la mécanicité de la production audiovisuelle (Boillat, 2007 : 487-488).

Il semblerait donc, selon la convergence de ces différentes approches contemporaines en tout cas, que la question de l'oralité au cinéma soit loin d'être anodine, et qu'elle pourrait éventuellement venir remettre en cause des conceptions plus classiques du médium et de son énonciation. La question de l'oralité au cinéma n'est certes pas neuve, mais les développements récents tendent à montrer que des pratiques liées à l'oralité ont bel et bien « contaminé » le cinéma sonore jusque dans le tissu filmique lui-même, et qu'elles ont dessiné des spécificités, des circonvolutions qu'il reste encore à détecter, caractériser et analyser.

IV.1.2. Caractériser l'oralité dans le cinéma de Pierre Perrault.

Le cinéma de Pierre Perrault s'inscrit-il dans ce mouvement ? Et de quelle(s) façon(s) ? Quelles médiations de l'oralité avec le cinéma met-il en place ? Quelles réponses a-t-il inventé pour répondre à cette impossibilité apparente d'une oralité secondaire qui viendrait marquer les films dans leur matérialité elle-même ? Quelle place tient l'oralité dans sa conception du cinéma ? C'est à ces questions que nous tenterons de répondre dans cette partie. Nous essaierons donc de spécifier quel type d'oralité traverse ses films ou, plutôt, nous caractériserons les modalités par lesquelles l'oralité s'est emparée du dispositif énonciatif mis en place par Perrault. Ce-faisant, nous croiserons bien les champs esthétique, historique, sociopolitique et intermédiatique : tous interfèrent à un niveau ou un autre avec la question de l'oralité, et tous, en conséquence, participent de la conception globale que Perrault se construit du cinéma : c'est sa formation, mais aussi une culture globale du cinéma, ainsi que les enjeux sociopolitiques de l'époque que le cinéaste reflète dans son travail, dans son approche du réel et sa médiation audiovisuelle.

Dans cette perspective, comme nous le disions au début de cette introduction, on ne peut pas isoler l'histoire des pratiques orales du cinéma qui existent au Québec et influencent le cinéaste dans sa formation elle-même d'un côté, et de l'autre les représentations de la nation qui circulent, et plus globalement le contexte sociopolitique des années 1960, instable et fascinant pour les écrivains comme pour les cinéastes. La

question de l'oralité dans le cinéma de Perrault traverse selon nous toutes ces dimensions, c'est même ce qui fait sa spécificité.

Nous proposons donc comme structure à cette dernière partie, non pas une analyse de chaque « champ » séparé (histoire des représentations, contexte sociopolitique, esthétique du cinéma), mais une analyse des degrés d'oralité et de leur rapport avec ces champs : nous proposons d'analyser les différents degrés par lesquels l'oralité se manifeste dans l'œuvre et la démarche du cinéaste en rapport avec des champs spécifiques. Nous ne nous pencherons pas directement sur la question de l'oralité primaire versus l'oralité secondaire : pour des raisons que nous exposerons, il nous semble que ces deux niveaux interviennent conjointement dans la façon dont Perrault conçoit son cinéma ; il ne s'agira donc pas de les départager au départ et de façon artificielle : à la lumière de l'analyse, nous reviendrons justement sur cette question du primaire contre le secondaire pour voir quelles réponses le cinéaste y a apporté. Notre objectif final sera de démontrer à quel point la conception du cinéma qu'a Perrault fonctionne comme un processus global qui combine des aspects saillants de la société québécoise : son rapport à la représentation, à l'histoire, au cinéma et, surtout, à l'oralité.

Quels sont ces degrés par lesquels se manifesterait l'oralité dans la conception du cinéma de Perrault ? Croisant les différentes approches qui sont proposées par Lacasse (2000) sur le cinéma oral, et Zumthor (1990) sur l'oralité et la performance, nous en proposons quatre : les deux premiers ont directement rapport à la parole ; les deux autres, à la situation d'oralité.

Le premier, le plus basique, celui auquel tout le monde pense lorsqu'il est question d'oralité, consiste en la place du verbal et de la parole : à la fois dans le film mais aussi dans la démarche globale du cinéaste, la façon aussi dont il « donne la parole » aux gens. Nous verrons donc comment la parole occupe une place prépondérante dans le cinéma de Perrault, dans la structure même de ses films. Nous verrons aussi comment cette attention portée à la parole renvoie à un contexte sociopolitique plus global, dont on trouve des traces dans la littérature, le théâtre et le cinéma de l'époque au Québec.

Le second se rapporte à la langue parlée en tant qu'affirmation poétique et culturelle. Nous étudierons la mise en place dans le cinéma de Perrault de stratégies pour

capter, remédier et affirmer une parole *locale*. Nous verrons comment la question de la langue parlée est centrale lorsque l'on s'attache à comprendre l'oralité dans ce « cinéma de la parole », et comment cette question est inséparable d'un contexte historique et politique : la langue raccroche le cinéma à ce contexte.

Le troisième degré est la base de la situation d'oralité : il s'agit de « l'interaction », la façon dont les films, via la posture du cinéaste, initient et entretiennent des interrelations, du *lien*, et forment des communautés. Nous verrons comment la démarche cinématographique de Perrault vise à « former du lien » au sens où l'entend Marion Froger (2006), et à susciter des communautés qui s'étendent à l'extérieur dans les salles et dans la constellation médiatique mise en place lorsque le cinéaste prolonge l'expérience filmique par des entretiens, des émissions de radio, des livres, des poèmes ou encore des pièces de théâtre. Nous verrons enfin comment cette propension à former du lien se rattache à un contexte sociohistorique plus ancien dans lequel Perrault baigne depuis le collège.

Le quatrième degré est lui aussi spécifique à la situation d'oralité ; il s'agit de l'étude du binôme *performance* et *subjectivité* qui sont constitutifs de l'oralité « primaire », puisqu'ils désignent, par exemple dans le cinéma oral, la posture même du bonimenteur. Or, on l'a vu, le transfert de ce binôme dans le tissu filmique est ardu à caractériser. Ce quatrième degré renvoie donc en première instance à la présence de l'auteur et à sa subjectivité assumée dans le film. Indirectement, il nous oblige à entamer une réflexion sur les caractéristiques du foyer énonciatif : en effet, l'idée d'une énonciation de type performatif où la subjectivité est une donnée fondamentale va à l'encontre de la théorie classique de l'énonciation au cinéma. Dans cette partie, nous nous intéresserons donc particulièrement au statut et aux particularités de ce que nous avons appelé le « monologue intérieur » chez Perrault, la façon dont cette posture de tournage et de montage relève de l'oralité et remet en question la conception d'un foyer énonciatif abstrait. Ce-faisant, nous analyserons également la place de la performance et de la subjectivité *émanant des personnages filmés* dans le cinéma de Perrault, ce qui constitue à la fois un paramètre essentiel de sa démarche cinématographique, ainsi qu'un prolongement de notre réflexion sur l'hétérogénéité et « l'insituabilité » de l'énonciation dans ses films.

IV.2. Importance de la parole et du verbal dans le cinéma de Pierre Perrault.

On est frappé, lorsque l'on voit en continuité un film de Pierre Perrault, par la complexité de son montage, l'alternance entre des plans de durées très diverses, par le découpage et la fragmentation des échanges dialogués à plusieurs personnes, le va-et-vient de la caméra, la proximité du regard et de l'écoute par rapport aux personnages. Tous ces paramètres formels éloignent et opposent ses films aux films de fiction classique : l'articulation spatio-temporelle des plans y est totalement différente et obéit à une autre logique. Chez Perrault, le langage filmique épouse complètement la structure du verbal, il fonctionne à l'unisson avec lui et ne répond plus du tout aux règles du découpage classique dont l'économie est toujours spatiale et dramatique, fondée sur une certaine conception du dialogue d'essence dramatique (Marie, 1983 : 13)

Peut-on voir un film autrement que dans sa *continuité* ? Est-ce à dire que « suivre » un film de Pierre Perrault se ferait normalement dans la *discontinuité*, c'est à dire en dépit des lignes narratives, ou du récit, pour suivre *autre chose* ? Mais quelle serait cette chose que l'on suit ? Il paraît aisé de répondre « la parole ». Encore faudrait-il l'explicitier.

C'est donc par cette citation troublante de Michel Marie que s'ouvre cette partie sur l'oralité dans le cinéma de Perrault. Nous l'avons choisie car elle met en exergue, d'une façon simple et précise, les raisons pour lesquelles ce cinéma déroute et fascine le spectateur qui aura réussi à surmonter sa méfiance première envers une forme inhabituelle, même dans le registre documentaire. Michel Marie met le doigt sur *le* point essentiel : l'importance donnée à la parole dans l'esthétique des films, et au verbal dans leur structure.

Nous proposons donc d'abord de réfléchir à la place de la parole dans l'œuvre et la démarche globale du cinéaste-poète : à qui est cette parole et qui concerne-t-elle ? Nous verrons ensuite comment cette parole interfère avec les grands récits et l'écriture. Nous verrons enfin comment ce souci de la parole s'inscrit dans un contexte historique et politique particulier, qui court de la fin des années 1940 au début des années 1970.

IV.2.1. Importance de la parole dans l'œuvre.

Pour bien me comprendre, il faut avoir pressenti que personne dans le film ne prend la parole pour lui-même seulement. Ou plutôt, chacun parle pour lui-même (c'est le plan) mais dans un propos (c'est la séquence) articulé dans un discours collectif (c'est le film). Un pays sans bon sens cherche à exprimer un peuple (et non pas l'un et l'autre) dans ses aspirations actuelles non encore arrivées à la conscience unanime. Est-ce mon discours ? Peut-être bien. Mais je peux dire que c'est ma recherche. J'ai prêté l'oreille. Voilà ce que j'ai entendu. J'ai voulu exprimer une espérance dans leurs mots (Perrault, 1983 : 46).

La parole occupe une place centrale dans l'œuvre de Perrault. Mais de quelle parole s'agit-il, quelles sont ses qualités, ou ses puissances ?

Qui parle ?

La parole est à la fois émanation *individuelle*, intime même, comme Maurice Chaillot dans *Un Pays sans bon sens* (1970) qui s'interroge sur sa propre identité et dévoile les malaises de son enfance liés à sa langue maternelle. Elle est aussi *collective*, comme lorsque les hommes construisent des bateaux et en parlent (*Les Voitures d'eau*, 1967), refaisant ensemble le récit de leur culture et de leur enfance, de leurs pères marins. Elle est collective par le truchement du montage qui regroupe des solitudes et les met en parallèle : à Didier Dufour qui se pose la question du pays auquel il appartient répondent Chaillot ou Grand-Louis (*Un Pays sans bon sens*, 1970) et c'est dans la juxtaposition de leurs récits que prend racine un pays virtuel et mouvant, venant interpeller le spectateur sur sa propre conception, son propre récit : cette parole peut donc, enfin, être collective par la discussion suscitée lors des projections et qui furent rapportées par de nombreux observateurs, dont Perrault lui-même, qui considérait cette appropriation du film par le public via la parole comme la véritable vie du film, son but.

Qu'exprime cette parole ? Elle est actualisation d'une voix, expression d'un corps ; elle est fortement incarnée, parfois jusqu'à la saturation (combien de critiques ont supporté les vociférations d'Hauris Lalancette de Rochebaucourt dans le cycle abitibien des années

1970 ?). Elle dessine aussi ce que l'on appelle peut-être sans discernement le « corps social », c'est à dire quelque chose qui a au départ et à l'arrivée la particularité d'être une abstraction. Or, dans le cinéma de Perrault, ce corps social est présent et se désagrège aussi vite qu'il nous est présenté : les communautés apparaissent pour ce qu'elles sont : des ensembles d'individus, de subjectivités, que la culture et l'habitude relie. Ultimement, Perrault cherche justement ce qui les relie : la pêche dans *Pour la suite du monde*, les aïeux dans *Le Règne du Jour*, l'art du charpentier et celui du marin dans *Les Voitures d'eau*, le Pays dans *Un Pays sans bon sens*. Ce lien qui forme du collectif apparaît donc dans la parole, la voix qui l'incarne, et le geste qui l'accompagne ; il apparaît surtout dans la discussion, le partage de la parole, la parole comme lieu commun. La parole exprime donc, d'une certaine façon, l'individuel mais aussi le collectif.

Cette parole *raconte* t-elle ? Sans aucun doute. Elle raconte la jument et le roi des poux de Grand-Louis, elle raconte la plus enivrante des pêches d'Alexis : les projets même des films de Perrault renseignent sur cette dimension essentielle de ce cinéma de la parole : chercher des conteurs, des hommes de parole qui ont une histoire à raconter et du temps pour le faire ; ainsi est écrit dans le projet de *Pour la suite du monde* : « *parmi eux, des hommes se consacrent à la mémoire et à la parole, sortes de bardes qui chantent les exploits et qui retiennent les généalogies* »⁷⁵. Avant même de faire des films, Perrault n'allait-il pas, comme il le racontait lui-même, cueillir ces récits à la source. Ce qui le fascinait, avant même de songer à filmer et montrer, c'était la faculté des hommes à raconter et se raconter, à inventer et réinventer leur réalité et leur histoire. C'est dans cette potentialité qu'exprime le récit que Perrault s'est convaincu de l'importance de la pêche à l'Île aux Coudres et qu'il a imaginé à son tour *Pour la suite du monde* (1963), dont la réalisation fut son obsession à partir du milieu des années 1950. Nombre de ses projets de films, ensuite, se baseront sur cette potentialité du récit oral, allant même jusqu'à modifier les plans de tournage et de production en fonction d'elle, comme par exemple pour le *Mouchouânipi* (1971-1977), au cours duquel l'équipe improvise ses déplacements au fur et à mesure des récits glanés au hasard des rencontres : l'histoire d'Atticknapéo et celle du Mouchouânipi. Cette parole que poursuit Perrault est donc aussi une parole qui raconte.

⁷⁵ Perrault, *Projet de film à l'Île aux Coudres*, manuscrit, non daté, archives de la Cinémathèque Québécoise.

Mais, si cette parole qui raconte guide le cinéaste, en revanche peut-on dire qu'elle conduit le *récit* dans les films ? Ou, pour le dire mieux et différemment : la parole participe-t-elle, via les récits personnels et collectifs qu'elle supporte, à la formation du récit filmique global ? Rien n'est moins sûr : il faudrait déjà arriver à soutenir qu'il y a bien un récit global dans les films de Perrault, lequel obéirait à un foyer d'énonciation unifiant. Il nous semble que les récits oraux des films, même s'ils sont investis dans une structure globale, n'y sont pas subordonnés : le but de Perrault selon nous n'est pas de soumettre cette parole individuelle à un récit global mais justement de la figurer dans sa particularité.

On peut remarquer que les récits des personnages sont le fil directeur du récit filmique de *Pour la suite du monde*, dont le montage somme toute classique semble adhérer aux étapes de la pêche telles que décrites par les insulaires. Mais il n'en va pas de même dans les films subséquents : le montage de *Pour la suite du monde* est « classique » au sens où il est linéaire et narratif, mais il ne saurait en revanche constituer une norme, un exemple permettant de généraliser : c'est le seul film de cette facture qu'ait fait Perrault.

Cette particularité du premier film soulève d'ailleurs des questions, déjà exposées : le montage met en place un récit filmique linéaire de la pêche et de la vie sur l'île, qui fait de la pêche le « sujet central » du film. Lors de ce montage, Perrault n'est que consultant : c'est Werner Nold et Michel Brault qui sont les monteurs en titre. Lorsqu'il fera lui-même son premier montage de film quelques années plus tard (*Le Règne du Jour*, 1967), sa démarche sera bien différente : Perrault n'est alors plus un simple consultant, et la place de la parole dans le récit filmique et dans le montage a considérablement évolué, ressemblant plus à ce que l'on trouve dans les films subséquents qu'à ce que l'on trouve dans *Pour la suite du monde*. À partir du *Règne du Jour* le rapport entre parole et récit filmique est déjà considérablement altéré et modifié : il n'a plus rien de « classique », comme l'a remarqué Michel Marie, même s'agissant de documentaire : le récit s'y fait non-linéaire (il y a de nombreux retours dans le temps, des passages de la France au Québec qui ne « servent » pas la narration), et la parole, les récits des personnages ne sont pas des lignes directrices : ils semblent proliférer et parasiter le récit, mener leur propre existence (d'où cette impression de foisonnement qui confine parfois à la confusion à la première lecture). Cette profusion de paroles et de récits donne l'impression que la parole

des personnages n'est pas soumise, dans sa transposition cinématographique, au « Méga-Narrateur » (Gaudreault, 1988 : 107).

La parole montrée.

Mais, justement, est-ce que les films de Perrault « racontent » quelque chose, que l'on puisse résumer facilement, dont on puisse faire le synopsis ? Les projets initiaux comportent bien des synopsis, ou un moins un sujet général (filmer l'épopée moderne de la Baie James pour le cycle abitibien, l'agonie des goélettes dans *Les Voitures d'eau*), mais le film fini n'a rarement, ou jamais, suivi le projet : même ses grandes lignes sont difficiles à comparer à celles qui étaient supposées apparaître : au départ, *Un Pays sans bon sens* devait ainsi être bilingue et suivre les pérégrinations de René Lévesque au Canada pour sonder le malaise entre Québécois et Canadiens. Tout se passe justement comme si le montage visait à dérouter une lecture unifiante, globalisante du film, comme si les auteurs avaient justement voulu éviter que le spectateur suive un récit, une histoire, un conte. La question qui se pose est donc la suivante : et si le but de ce montage n'était pas de raconter, mais avant tout de « montrer » *par* la parole ? Voire, de montrer la parole ?

Très souvent, je fais un premier montage. Préalable. Sur papier. Comme une ébauche. En accolant des bouts de dialogue. Des images. Théoriquement. Je photocopie la transcription du tournage. Je découpe en plans, au fur et à mesure du besoin. Puis je compose ces plans en séquences. Toujours sur des bouts de papier que je colle les uns à la suite des autres. Passant parfois de Didier et Chaillot dans Paris à Jean Raphaël dans sa cuisine de Pointe-Bleue. J'en remplis mes cahiers. À partir de cette ébauche, le vrai montage va débiter. Je confie mon cahier de bricolage au monteur [...] et je continue avec mes bouts de papier à suivre la progression du montage pellicule [...]. Ensuite, de peine et de misère, le papier poursuivant à la trace l'image qui évolue vers le film final. Encore un travail de moine, de tapisserie. C'est la dure épreuve. L'initiation. Un voyage dans l'inconnu du connu (Perrault, 1996 : 95-96).

Perrault a maintes fois exposé sa « technique » : avec la personne chargée du montage, il commençait par transcrire à la main l'intégralité des dialogues enregistrés, ce qui pouvait être assez fastidieux selon le film et le matériel enregistré. Ce-faisant, il écoutait et réécoutait ces paroles, ces voix, ces récits, se focalisant sur la matérialité de leur immatérialité en quelque sorte, puisqu'il écoutait ces voix sans le support de leur image,

sans contexte, en venant parfois à écouter en boucle une simple phrase comme « Nous autres icitte à l'île on est des insulaires » (le fait qu'il s'agisse d'une phrase détachée de *Pour la suite du monde* n'enlève rien à la démonstration : c'est précisément cette phrase que Perrault va sortir à de multiples reprises de son contexte, l'utilisant notamment en poésie). Il « redécouvrait » ce-faisant ces phrases, leur trouvant des dimensions cachées, des correspondances virtuelles avec d'autres : un lien poétique, phonétique ou encore dialectique.

Il effectuait alors un premier montage « sur papier » dont il reste effectivement de nombreuses preuves dans les archives de l'ONF : en découpant et en recollant des bouts de transcription, il élaborait une première structure du film, basée à la fois sur des thématiques, des sonorité et des récits individuels. Cette structure était ensuite transposée en bande-son et image, en *film*. C'est ensuite à partir de cette trame enfin sonore et visuelle qu'il approfondissait sa forme, et l'affinait, tout en continuant à insérer des citations-leitmotivs, en resserrant les liens entre des paroles sans rapport, cherchant sans cesse de nouvelles correspondances.

Cette volonté de mettre la voix et la parole en exergue est essentielle dans ce montage : il s'agit de « montrer » de la parole, de la donner à entendre et à voir. Cette monstration est plus importante que la narration globale, et l'on peut avancer comme hypothèse que ce qui est montré en premier, c'est de la parole, des gens en train de tenir parole, ou une société en train de tenir une parole virtuellement reliée via le montage.

En utilisant la citation et en montrant la parole, ce qui est recherché, c'est un montage qui ne se contente pas de réinsérer cette parole dans un discours global et surplombant.

Si le montage met effectivement en relation de multiples récits individuels, en revanche, le discours « global » ne s'affirme jamais en tant que tel, il se dessine en pointillé derrière l'écheveau de ces récits mis en exergue pour la qualité de leur parole : ce discours global ne subordonne pas vraiment ces paroles individuelles et hétéroclites à sa propre « voix », tout au plus les organise-t-il en « chapitres », comme dans *Un Pays sans bon sens* ou *Le Règne du Jour*. Perrault a tenté, il nous semble, de laisser s'exprimer, par delà l'institution du langage cinématographique, la voix d'un peuple qui n'existe que de

façon virtuelle, avant tout dans la conscience qu'a le cinéaste de la coprésence de ses membres : il a donné la parole.

Cette parole, comme nous le disions au début, exprime avant tout des individus, des expériences personnelles, des récits de vie.

Elle est aussi ce qui forge du lien entre les individus filmés : par le biais de la parole donnée et prise à tour de rôle ou tous ensemble, chacun participe « en direct » au récit de sa communauté, comme les pêcheurs, les constructeurs de bateau, les chasseurs d'original.

Cette parole exprime parfois des communautés « virtuelles », dont les membres ne se sont jamais rencontrés, mais qui semblent discuter, ou se disputer, par l'entremise du montage. Dans ce récit virtuel et global qui forme des communautés, chaque récit individuel semble conserver son autonomie, ne rentrant en relation, ultimement, que dans la lecture active du montage par le spectateur, laquelle repose moins sur sa capacité à déchiffrer un récit qu'à regarder et contempler une parole « brute », la jauger vis-à-vis de sa propre expérience du sujet ou du thème traité.

C'est dans cette autonomie que la parole prend tout son sens : elle reste l'émanation de celui qui la profère, qui ne parle au fond que pour lui-même : sa *parole*, c'est à dire la combinaison de son discours, de sa voix et de son image, si elle est bien investie dans le film, garde une certaine autonomie en marge du récit, de la communauté virtuelle : elle existe, *dans le film* malgré le récit filmique : c'est il nous semble cela qui est *montré* dans les films de Perrault : cette impression de grande profusion découle de la non-subordination des paroles individuelles à un récit global.

Seul *Pour la suite du monde* nous semble procéder légèrement différemment : s'il y a bien des récits personnels, et des disputes, l'ensemble des paroles se soumet au récit collectif et global du film, soit la pêche comme projet et la communauté comme base qui la rend possible. Les récits et la parole des individus, pris dans un montage classique, servent au fond à la représentation d'une communauté dont le cinéma réactive les liens. Cette collectivité, dans les autres films, n'est pas donnée d'avance, elle se construit via les prises de parole et le montage, et de plus, elle est toujours problématique, discutable.

IV.2.2. Parole individuelle, énonciation collective et Grands Récits.

Ce dernier point opère un glissement important : de questions de montage et de narration, nous sommes passés à des questions d'énonciation, et plus particulièrement d'énonciation collective. C'est que dans le cinéma de Perrault, le lien entre énonciation filmique, énonciation collective et parole individuelle n'est pas anodin.

La communauté de *Pour la suite du monde* est plutôt une « collectivité » : elle nous semble à la fois formée antérieurement au film et peu hétérogène (ou problématique), renforcée par le film et l'action initiée (c'est même le projet du film), et ses traits sont fixés par un récit filmique unifiant qui la voit triompher de l'oubli. En ce sens, le film agit à la manière d'un rite de refondation du monde, par lequel il s'agit de réaffirmer le collectif, ce qui fonde la collectivité, au sens où l'expose Eliade :

Mais ce Monde n'est plus le Cosmos atemporel et inaltérable dans lequel vivaient les immortels. Il est un monde vivant – habité et usé par des êtres en chair et en os, soumis à la loi du devenir, de la vieillesse et de la mort. Aussi demande-t-il une réparation, un renouvellement, un raffermissement périodique. Mais on ne peut renouveler le Monde qu'en répétant ce que les Immortels ont fait in illo tempore, en réitérant la création. C'est pourquoi le prêtre reproduit l'itinéraire exemplaire des Immortels et répète leurs gestes et leurs paroles. En somme, le prêtre finit par incarner les Immortels. Autrement dit, à l'occasion de la nouvelle année, les Immortels sont censés être de nouveau sur la Terre. Ceci explique pourquoi le rituel du renouvellement annuel du Monde est la plus importante cérémonie religieuse (Eliade, 1963 : 63).

Or, si la société de *Pour la suite du monde* est présentée comme une société traditionnelle – le film agissant à son tour comme une perpétuation du rite et du « Grand Récit » des insulaires – il n'en va plus de même avec les films suivants dans lesquels Perrault est responsable du montage. Dès ce moment, le Grand Récit disparaît, et la communauté formée autour du projet de film devient beaucoup plus problématique. Ce qui va traduire cet aspect, c'est justement la prolifération de paroles individuelles, qui empêche un récit unique et une image unifiante de s'imposer. Le film n'a plus comme but de faire ou refaire le récit de la communauté, mais d'interpeller le spectateur et lui « montrer » des paroles.

Hormis *Pour la suite du monde*, donc, les communautés présentes dans les films de Perrault sont d'autant plus problématiques qu'elles ne peuvent transcender les individualités, ne cherchant d'ailleurs pas à le faire, puisque ce qui est recherché, c'est justement que ces individualités ne se fondent pas dans une collectivité globale forgée par le discours filmique. De fait, les communautés virtuelles reformées par le film et autour de lui sont souvent, voire toujours, conflictuelles et problématiques : rien n'a la prétention de

les rassembler de l'extérieur : aucun discours unifiant et distancié ne vient les harmoniser et les faire participer à un ensemble, et ce même si cet ensemble est désiré, appelé de toute la force de ces voix ; on n'est pas obligé de rentrer dans « l'album de famille », pour reprendre une expression affectuonnée par Perrault :

Ils ont eu la chance énorme, Yolande et Didier, de naître dans du beau pays, de la belle étoffe, dans du tangible et de l'admirable et du cohérent [NDA : à Baie Saint-Paul dans Charlevoix]. Un pays incontestable, truculent, parfait... dont on part. Tandis qu'ailleurs, il n'y avait pas de pays. Il y avait le travail, la petite vie. Le commerce. Mais les hommes ne formaient pas une société, qui aurait pu englober les villages. (...) Sans harmonie. Non structurée. Sans aspiration (et pour cause). (Perrault, 1972 : 98)

Perrault essaie dans chaque projet de film à la fois de rassembler une « micro-communauté » de personnages qu'il connaît plus ou moins et qui viennent d'horizons différents, qu'on pourrait comparer dans une certaine mesure à une « troupe de théâtre amateur », et de les faire évoluer sur un terrain commun et souvent conflictuel, les forçant malgré tout à tisser des liens, trouver des plateformes communes pour compléter ensemble un même récit, lequel achoppe et exhibe ses trous, ses problèmes, voire son artificialité.

En se plaçant en porte à faux avec une représentation idyllique de la communauté, il nous semble au fond que Perrault règle des comptes avec les idéologies religieuse et moderniste, dominantes, qui tenaient au contraire à gommer ces aspérités individuelles et que de nombreux auteurs de sa génération, à son instar, abhorrent.

On voit donc que la question de la parole dans le cinéma de Perrault rejoint celle de l'énonciation collective de la société.

Un aspect central n'a pas encore été évoqué : le fait que Perrault ait délibérément choisi la parole individuelle contre les récits unifiants, dans la perspective de cette idée qu'il a « *migré de l'écriture vers l'oralité* » (Perrault, 1996, 174), et qu'il a rejeté le cinéma en tant qu'institution.

Le principe même d'une énonciation cinématographique dont le site est abstrait, produisant un récit cinématographique unifiant et autonome qui subordonne les différents régimes de paroles qui le constituent, renvoie à un contexte général : celui de l'écriture. La logique de l'écrit, du textuel, qui s'est imposée au cinéma au moment de son institutionnalisation dans les années 1920, a désincarné l'origine du discours, a conformé le langage cinématographique à des normes textuelles externes, et a imposé une médiation

de la parole qui la subordonne toujours au récit global, même dans le documentaire : elle ne peut en aucun cas valoir pour elle-même.

De fait, pour le Pierre Perrault des années 1950-1960, la littérature comme le cinéma sont « gangrenés », à de rares exceptions près, par cette logique de l'écrit, qui permet, une fois encore, de tenir des discours unifians et véridiques sur une société tout en empêchant, à l'intérieur même du discours, la contradiction et l'affirmation de vues personnelles, d'une réalité locale. Les formes du langage cinématographique sont de plus très contraignantes, esthétiquement et économiquement parlant. Lors de ses pérégrinations au gré du fleuve avec Yolande entre 1950 et 1960, Perrault va faire, au contraire, la rencontre d'une autre civilisation, d'une autre parole, d'autres formes de discours : la chouenne de Charlevoix, particulièrement, va l'impressionner au point de désirer faire une œuvre qui la réinvestisse tout en la servant : il va tenter par la poésie, le théâtre, puis par le « cinéma de la parole » de rendre compte de cette autre réalité, de cette chouenne qui forme une collectivité vivant en marge des discours, des idéologies et de l'écriture. C'est en fait à ce que Zumthor (1990 : 15-16) appelle les « énergies vocales de l'humanité » que Perrault va se frotter, assignant à son cinéma la mission de participer, s'il le peut, à leur résurgence.

Évidemment, l'oralité au cinéma est un terrain fluctuant et complexe, et rien ne dit que Perrault ait réussi dans la mission qu'il s'était assignée : donner la parole au peuple, et ce-faisant, lui donner les moyens d'exister, de se prendre en conscience. Rien ne dit non plus que des discours « dominants » n'aient pas réussi, malgré tout, à prendre le pas sur l'expression de la diversité et de la complexité d'une société. Rien ne dit non plus que la finalité de ce cinéma de la parole ait été atteinte : en ouvrant ce cinéma à la parole multiple de la communauté, Perrault pensait susciter en retour chez le spectateur une prise de parole qui la prolongerait, une discussion globale qui ferait justement émerger le collectif par un processus dynamique de prise de parole suite aux films : les débats internes aux films, qui pointaient justement la difficulté de former du collectif dans une société en mutation où les repères se désagrègent, devaient se poursuivre dans les salles, et au-delà.

Ce cinéma visait donc au fond à s'intégrer à un vaste mouvement de discussion et de reformulation de la collectivité au moment de la Révolution Tranquille, dont nous allons

parler maintenant, avant de poursuivre, dans la partie suivante, cette réflexion sur la langue du peuple « à venir ».

IV.2.3. Prendre la parole et la donner : contextes sociopolitique et artistique entre 1950 et 1970.

D'où vient cette passion de Perrault pour la parole ? Cette volonté de *donner la parole* et de favoriser une certaine forme d'oralité, qui caractérise sa démarche dans les années 1960, est en quelque sorte dans l'air du temps à cette époque : on la retrouve chez de nombreux créateurs et artistes relevant de champs autres que le cinéma et il existe de notre point de vue une certaine similarité entre la démarche de Perrault et celles d'autres créateurs de la même époque, bien que les modalités changent selon les milieux, et, surtout le médium qu'ils privilégient. Mais pour trouver la racine commune de cette volonté de « donner la parole au peuple », il nous semble que cela ne soit pas nécessairement du côté des arts qu'il faille chercher, mais plutôt de l'animation sociale, notamment dans les mouvements de jeunesse sous la houlette de l'Action Catholique qui bouillonnaient dans les années 1950, comme nous l'avons vu précédemment, et qui enjoignaient de prendre et de donner la parole au sein du tissu communautaire pour transformer la société.

Nous allons donc d'abord interroger les origines de cette prise de parole populaire dans les mouvements d'animation sociale des années 1950, puis nous essaierons de mettre en exergue le lien privilégié qu'elles entretiennent avec le cinéma, avant de voir, à travers les formes que prit cette prise de parole dans les arts au moment de la Révolution Tranquille, quel élément-clé de cette parole prônée par les mouvements d'animation sociale des années 1950 diffère de la prise de parole des arts dans les années 1960.

Donner la parole comme leitmotiv des Jeunesses Étudiantes Chrétiennes et des mouvements connexes.

Comme nous l'avons vu dans les parties précédentes, il existe au Québec, dès la fin des années 1930, une volonté de dépasser l'ordre social établi par les hiérarchies religieuses

et politique. Cette volonté, cependant, ne commencera à s'organiser concrètement qu'à la fin des années 1940 avec d'une part la scission au sein de l'Action Catholique qui voit émerger les Jeunesses Étudiantes Chrétiennes, et d'autre part la mise en place de la Faculté des Sciences Sociales de l'Université Laval. Ces deux entités vont déployer leurs efforts sur le terrain de l'animation sociale et de l'Action Laïque.

Ces deux mouvements proches mais distincts entament donc dès la fin des années 1940 une lutte conjointe destinée à détrôner ce que Marcel Rioux (1968) appelle « l'idéologie de conservation », dont l'un des principes premiers était justement d'imposer une vision unifiante et anachronique de la société québécoise, assise sur un ordre social où seules les élites avaient droit de cité et de participer à l'élaboration de l'identité collective. Il suffit par exemple de se souvenir des positions de l'Action Française de Montréal sur le laïcat pour comprendre à quel point cet ordre social qui prédominait avant les années 1950 avait verrouillé la possibilité de prendre la parole publiquement : la parole libre, qui plus est populaire, ne devait relever que de la stricte sphère privée, et encore : le filet social mis en place par les organismes religieux de terrain pour encadrer tous les aspects de la société faisait en sorte que même la parole d'ordre privée devait sans doute faire l'objet d'une forte auto-censure.

Le leitmotiv des Jeunesses Étudiantes Chrétiennes ainsi que des mouvements communautaires chapeautés par le Père Lévesque, soit de permettre aux gens de s'exprimer librement sur leur société, vint donc en porte-à-faux avec l'ordre social dominant, et le principe même d'une discussion sans « chef » (ce qui ne veut pas dire sans modérateur) était révolutionnaire. Elle se déploya donc sur le terrain de l'action sociale et communautaire, et son élément de base était le « groupe de discussion ». Cette attention portée à la discussion est de toute première importance : que ce soit à l'Université de Montréal ou à l'Université Laval, puis plus tard à l'Université du Québec à Montréal, des groupes de travail se forment qui planchent sur les moyens de rendre à la fois constructifs et libres ces groupes de discussion.

On remarque d'ailleurs que la littérature universitaire des années 1950 au Québec, dans les domaines de la sociologie, de la psychologie, des sciences politiques, se déploie particulièrement du côté des « manuels d'organisation de discussion ». Le parcours même du Père Lévesque est exemplaire à ce propos : dans sa bibliographie, on ne trouve que

quelques articles et quelques livres, certes relativement nombreux mais qui, ramenés à sa longévité et à son implication, semblent peu représentatifs de la façon dont il a pu influencer l'histoire sociopolitique du Québec : son action, en fait, se concentrait bien d'avantage sur l'organisation de « conférences-discussions » et sur l'organisation, via le relais des autres professeurs de sa faculté, de groupes de discussion, comme le souligne Marcel Fournier dans le chapitre qu'il lui consacre dans *L'entrée dans la modernité* (Fournier, 1986).

Les Jeunesses Étudiantes Chrétiennes quant à elles fonctionnaient peu ou prou sur le même modèle, ayant comme élément central de leur organisation la discussion publique et libre. Il est à noter cependant que cette discussion se devait de fonctionner sur une sorte « d'effet boule de neige » : elle devait être à la fois le reflet et le moteur d'une implication sociale et communautaire des étudiants, qui avaient la mission d'entrer en contact avec la réalité de leur société, avec le « vrai » monde (il faut ici se souvenir de leur credo : Voir, Juger, Agir, lequel leur désigne en fait une mission de connaissance, d'implication et de transformation du contexte social auquel ils appartiennent).

Tandis que le Père Lévesque et l'Université Laval focalisaient surtout leurs efforts sur le monde professionnel, les Jeunesses Étudiantes Chrétiennes se limitaient quant à elles au monde des étudiants. Cela signifie que dans l'un et l'autre cas, il ne s'agit pas de donner la parole « au peuple », mais d'instiller, à *certains niveaux de la société*, de nouvelles conceptions de l'organisation communautaire.

Or, dans ces conditions, il est difficile de dégager à la fois une vision d'ensemble ainsi qu'un mouvement populaire qui transgresseraient les limites sociales préexistantes pour aller vers l'ensemble abstrait qu'est « le peuple » : les mouvements canadien-français des années 1950 cherchent à rendre la parole à des groupes sociaux, ou des communautés, qui en ont été privés. Mais pas nécessairement à un *peuple*. Ce qui ne sera pas le cas des artistes québécois qui s'épanouiront dans la décennie suivante.

Cinéma et renouvellement des représentations collectives.

Dans le cas du Père Lévesque et l'Université Laval ou des Jeunesses Étudiantes Chrétiennes, la recherche de la discussion libre repose sur deux principes complémentaires : la discussion, réformatrice par le simple fait d'exister, n'est pas un but

en soi : elle doit permettre d'aboutir à de nouveaux agencements sociaux, de nouvelles attitudes vis-à-vis du monde moderne ; elle s'inscrit donc en porte à faux, comme nous l'avons déjà dit, avec l'idéologie de la conservation. Or, pour mener à bien cette mission de réformer les rapports sociaux et la société, ces groupes de discussion doivent mettre en place de nouvelles représentations venant contredire celles des élites religieuses et politiques conservatrices : pour contrer les anciennes représentations, ces groupes doivent reposer, non pas sur des abstractions ou sur l'expérience seulement : il leur faut aussi de nouvelles représentations, des images qui montrent et qui parlent d'une société en mutation.

On comprend mieux alors le lien puissant qui va unir ces groupes aux ciné-clubs, et particulièrement à l'ONF, qui ne demande pas mieux que de fournir de nouvelles représentations de l'ordre social, de problématiser les défis que pose la modernisation de l'économie, des mœurs et de la culture en général : il existe de fait de nombreux liens, et de nombreuses traces de ces liens, entre les groupes de discussion et le cinéma documentaire de l'ONF, qui propose, nous le rappelons, ses propres circuits de projection-discussion à travers le Québec : les représentants, formés par le Père Lévesque ou par des sociologues comme Guy Beaugrand-Champagne, effectuent précisément, à leur niveau, ce que voudraient susciter les Jeunesses Étudiantes Chrétiennes et la Faculté des Sciences sociales : la mise en place d'espaces de discussion libre autour de représentations nouvelles de la société. Toute une jeunesse va apprendre à reconquérir sa parole et son espace public via le cinéma, les projections de films.

On a donc, durant les années 1950, un vaste mouvement de « prise » de parole qui, s'il n'est pas encore « populaire » – puisqu'il répond encore à une organisation très cloisonnée de la société – tend à le devenir. Dans cette prise de parole, on voit que le cinéma joue un rôle, en procurant à la fois des espaces libres de discussion et des représentations nouvelles de la société et des rapports sociaux qui la constituent : la structure même des ciné-clubs encourage la prise de parole.

Comme nous l'avons déjà dit dans la partie consacrée à l'histoire du cinéma, cette propension à la prise de parole (et sa corollaire : le don de la parole) va considérablement influencer la façon de penser d'un Michel Brault ou d'un Claude Jutra (le président du premier ciné-club de l'Université de Montréal, selon Yolande Simard) et de toute la

génération des cinéastes du « cinéma direct » qui voit le jour à l'ONF à la fin des années 1950.

Ce lien entre parole libérée et cinéma va être si puissant qu'en novembre 1970, après la Crise d'Octobre, et alors que la Révolution Tranquille a depuis quelque temps déjà laissé la place à l'incertitude et à la division des représentations du « peuple », c'est encore un film qui va ramener le débat sur la place publique et permettre de « *poser les questions dont on se demande si l'on a encore le droit de les poser après Octobre* » (Tadros, *Le Devoir*, 28 novembre 1970) : *Un Pays sans bon sens* de Perrault et Gosselin, en diffusion restreinte, est en effet le premier film à émerger du chaos, qui posât la question du peuple québécois et du pays, dans une sphère publique temporairement désertée suite à la loi des mesures de guerre, mais que le cinéma « ressuscite ».

Après 1960 : dans quelle langue prendre la parole ?

Donc, si le cinéma occupe selon nous une place importante dans ce mouvement de prise de parole populaire des années 1950, il n'y a pas que des cinéastes dans les générations d'étudiants frondeurs inspirés par le mouvement des Jeunesses Étudiantes Chrétiennes. Ces jeunes gens vont ensuite former les créateurs de la culture québécoise des années 1960. Il y a des écrivains (Victor Lévy-Beaulieu, Réjean Ducharme), des poètes (Michèle Lalonde), des dramaturges (Michel Tremblay), et des chansonniers (Gilles Vigneault, Robert Charlebois). Ce ne sont que quelques exemples, mais tous aurons, comme Perrault et les cinéastes du direct, chacun à sa manière et selon ses principes, le souci de capter la parole populaire – ou une certaine parole populaire – de la refléter, de la faire entendre : il s'agit certainement de l'aspect le plus frappant de la création artistique des années 1960 et de la Révolution Tranquille : ce souci de donner, capter ou refléter la parole populaire, et ce-faisant, proposer de nouvelles façons de voir la population du Québec.

Mais, comme nous l'avons déjà dit, il y a un changement qualitatif d'une décennie à l'autre : alors que la prise de parole des mouvements d'animation sociale des années 1950 visait à combattre l'idéologie de conservation et ouvrir des espaces de discussion libre, il s'adressait en revanche dans sa globalité à des groupes sociaux particuliers et constitués : les étudiants, les communautés rurales, les corporations professionnelles etc. Il était rare

que cette prise de parole, qui se voulait avant tout efficace et utilitariste, soit d'une certaine façon « réflexive », même si elle s'appuyait sur des représentations : on voulait changer les institutions, changer les rapports sociaux ; il ne s'agissait pas vraiment de se penser en tant qu'entité globale, en tout cas pas immédiatement. Face aux bouleversements culturels et sociaux de la fin des années 1950, notamment provoqués par cette « prise de parole » et l'animation sociale, cette réflexivité devint nécessaire : les liens sociaux traditionnels étant finalement brisés, c'est toute la société qu'il s'agit alors de repenser : plus drastiquement, il va s'agir alors de repenser le *Peuple*, et donc, prioritairement, sa parole, puisqu'elle est devenue le lieu de reformulation de l'identité collective.

Or, dans cette logique, nous avons passé sous silence un aspect central de cette prise de parole populaire, de son évolution ou de son héritage, entre l'âge d'or des ciné-clubs et l'avènement du cinéma direct : donner la parole, c'est aussi donner à *entendre* une parole. Or, quelle est cette parole ? C'est sur ce point précis que va se situer la différence fondamentale entre les années 1950 et les années 1960, entre la Révolution Tranquille et ses prémisses, et que vont se dessiner de nouvelles problématiques sociales et politiques : s'il était question de donner la parole dans les années 1950, il n'y avait peu ou pas de questionnements sur la langue du peuple, ce peuple en transformation, ce peuple « à venir » : les universitaires et les étudiants parlaient un français « standard » et châtié, tout comme l'étaient les commentaires des documentaires de l'ONF. Ce français de l'élite était certes « canadienisé » (notamment par les efforts de la ligue du bon parler français du Canada), mais néanmoins bien loin des formes populaires de langage qu'on trouvait au Québec. À partir des années 1960 va se faire jour une nouvelle réalité : la langue parlée, en tant que patrimoine collectif et fortement localisé, va devenir problématique. La langue avec ses accents, ses formes régionales, ses classes sociales, la langue marquée et appropriée par l'expérience, le « vernaculaire », va devenir, pour la nouvelle génération, *la* question de tout premier ordre quand il s'agit de prendre ou de donner la parole : à la prise de parole populaire se substitue la prise de langue du peuple : elle tend à constituer en elle-même la première revendication : prendre la parole, c'est prendre sa langue, s'exprimer dans sa langue, comme point de départ d'une nouvelle société.

IV.2.4. Conclusion.

Nous avons donc vu comment la parole occupe une place particulière et centrale dans le cinéma de Pierre Perrault, comment elle forme et dirige au fond ce cinéma. Évidemment, ce n'est pas une surprise étant donné le nom même que Perrault avait donné à sa pratique.

Nous avons cependant précisé certains de ses aspects – notamment le caractère autonome des discours des personnages vis-à-vis de la trame centrale des films, ainsi que la structuration particulière du montage par la parole – qui font en sorte que ce cinéma en donnant la parole, remet en cause une conception classique de la narration filmique, puisque les récits des personnages parasitent un récit global au point de s'y substituer, et court-circuitent même le postulat que la parole raconte : le cinéma de Perrault vise aussi à *montrer* la parole.

De fait, cette parole donnée et remédiée par le cinéma permet, par la multiplication des points de vue, par la mise en évidence du caractère problématique de tout récit unifiant, de s'attaquer directement aux « Grands Récits », et notamment à ceux qui ont marqué la société canadienne-française avant la Révolution Tranquille, et que les cinéastes et les écrivains de la génération de Perrault veulent définitivement abandonner, dans le sillage des mouvements de prise de parole populaire qui se multiplièrent au cours des années 1950.

Ce-faisant, c'est de la civilisation même de l'écriture, ou plutôt du *texte*, que s'émancipe cette approche du cinéma : c'est de cette façon qu'il se situe du côté de l'oralité dans son traitement de la parole.

Il s'agit maintenant de se pencher plus spécifiquement sur la question de la langue par laquelle arrive la contestation, et qui fait l'objet, dans son accent et son histoire, de tous les soins de Perrault.

IV.3. Importance du joul dans le cinéma de Pierre Perrault.

Le langage est une création continue, un reflet de l'histoire, la preuve de l'existence d'un peuple, l'avenir de l'écriture qui doit en rendre compte, en témoigner. Le rôle de l'écrivain ne consiste pas à régenter la parole mais à la constater, la consulter, l'illustrer (Perrault, 1972 : 41).

L'un des aspects les plus prégnants du cinéma de Perrault, l'un des plus visibles, ou le plus *audible*, c'est son attachement à la langue, au point que l'on a souvent résumé l'oralité dans son cinéma à la simple dimension de sa langue, ce qui est bien-sûr réducteur, comme cette partie dans son intégralité tend à le démontrer. Pourtant, il est vrai que la langue, dans sa musicalité, son accent, sa poésie, est centrale dans le cinéma de Perrault. Cette importance accordée par Perrault à la langue orale, et plus particulièrement au joul, demande donc à être analysée dans son détail : il ne s'agira pas tant de disséquer la parole dans chaque plan de film (ce qui est inutile) que de replacer son ostentation dans une perspective politique, historique et culturelle plus large, afin de voir pourquoi cette parole a tant d'importance aux yeux (et aux oreilles) de Perrault : nous verrons donc pourquoi donner à voir et entendre le joul au cinéma est avant tout un manifeste poétique et politique :

Voici comment nous allons procéder : nous ne nous intéresserons pas ici à la langue d'un point de vue linguistique, discipline dans laquelle nos compétences sont fort limitées, et qui ne nous serait pas, de toute façon, d'un grand secours. Nous allons nous intéresser à la langue parlée comme marqueur identitaire et culturel, c'est à dire à la langue locale, ou *localisée*, avec ses accents, son histoire, non pas morphologique mais politique et poétique : comment la langue que l'on parle peut être un enjeu politique et culturel, et cela simplement en la faisant entendre : il ne s'agit même pas, à la rigueur, de capter les énoncés, mais de considérer que le simple fait qu'il y ait énonciation dans cette langue locale est déjà une revendication politique, peut-être la plus importante.

Nous avons vu que le début de la Révolution Tranquille est marqué par une métamorphose de la question de la parole : dans le sillage des changements politiques survenants notamment grâce à une prise de parole générale au cours des années 1950, un glissement qualitatif eut lieu à la charnière des années 1960, et dans le chambardement, la

langue, dans sa consistance « solide », ses aspérités, le « vernaculaire », est redevenu le cheval de bataille d'une génération en train de fonder une nouvelle réalité : de Canadiens français catholiques on passe à Québécois, et ce changement « nominal » plus que nominatif repose notamment sur de nouvelles revendications linguistiques : quel français parle-t-on et à quelle entité géopolitique et culturelle nous rattache-t-il ? Comment en faire la langue d' « ici » ? Il va donc s'agir de forger dans l'identité collective la conscience d'une langue spécifique au peuple émergent.

Encore une fois, il nous semble que le cinéma, et plus particulièrement celui de Perrault, a été fortement influencé et impliqué dans ce mouvement de remise en question de la langue et du peuple : il ne faut pas oublier en effet que le lien entre énonciation filmique, énonciation collective et parole individuelle est fondateur du cinéma de Perrault, et que dans cette perspective la question de la langue parlée est le fond du problème.

Nous verrons comment la question de la langue, qui marque toute l'histoire de la culture du Québec, fut centrale au moment de la Révolution Tranquille et de l'émergence du Québec en tant que nouvelle entité nationale : pour ce faire, nous nous intéresserons à la « querelle du joual » qui eut lieu à cette époque.

Nous verrons d'abord comment cette querelle s'inscrit dans un contexte historique et politique bien ancré et ancien, qui remonte en fait à l'époque de la Nouvelle-France. Nous verrons ensuite pourquoi cette querelle est importante dans la perspective de notre étude, et ce qu'est en substance le joual. Puis nous analyserons la querelle proprement dite, les raisons de son arrivée et les divisions nouvelles qu'elle fit naître dans un débat ancien et bien rôdé. Enfin, nous interrogerons l'implication de Perrault, en tant qu'écrivain et en tant que cinéaste, dans cette querelle linguistique et politique fondatrice du Québec moderne, et nous verrons comment elle a influencé ses films et sa démarche créative dans son ensemble :

IV.3.1. Langue et nation québécoise : une histoire ancienne.

Pendant longtemps, l'historien, l'écrivain et le critique remplissent une fonction similaire : promouvoir la nation. (...) Les poètes sont les « élus », les intellectuels ceux qui les annoncent. On comprend que le messianisme nationaliste du Québec ait adopté la figure de Jean le Baptiste... En définitive, la fonction du poète est un apostolat prophétique (Garand, 1989 : 111).

Quelles conceptions de la langue circulent au Québec au temps de la jeunesse de Perrault ? Nous allons essayer de présenter plusieurs aspects bien distincts de la « question de la langue » avant les années 1950 au Québec en interrogeant leurs fondements idéologiques. Nous espérons ce-faisant proposer une lecture historique qui montre comment le débat sur le joual qui va traverser les années 1960, et qui va tout autant influencer Perrault que ce dernier va s'y impliquer lui-même, constitue moins une « rupture révolutionnaire » avec le passé canadien français, qu'une transformation, une mise à jour de préoccupations plus anciennes. Nous voulons aussi montrer comment la question de la langue eut la particularité de se répandre dans plusieurs champs distincts (culturel, politique et littéraire) et de les faire interagir, comme l'a démontré Karim Larose dans son ouvrage *La langue de papier* (2003).

La question de la langue n'est pas seulement ancienne au Québec : elle est en quelque sorte coalescente de sa naissance en tant qu'entité culturelle, politique et historique : dès la Conquête anglaise et la reddition de la France en 1763, la question se posa entre les vainqueurs et les vaincus, de savoir si les Canadiens seraient ou non assimilés à la norme anglaise dans leurs langue, coutume et religion ; mais les décrets furent si longuement ajournés qu'en 1776, il s'avéra que la difficulté pratique d'une assimilation massive, rendait l'entreprise tout à fait périlleuse et contre-productive. Les autorités anglaises au Canada optèrent pour une collaboration vigilante avec les Canadiens et leurs élites catholiques plutôt que pour une assimilation autoritaire. L'ancienne colonie française gardait sa religion, ses principales institutions et surtout sa langue alors que rien n'aurait pu le garantir au départ.

En maintenant une entité francophone au nord-est de l'Amérique, les autorités anglaises pensaient utiliser le Bas Canada francophone comme « zone-tampon », ou

réserve, entre les colonies américaines révolutionnaires et celles fidèles à l'Angleterre. Elles entérinaient une situation qui ne pouvait qu'avoir des conséquences géopolitiques pour le moins particulières à l'avenir : d'une part, elles établissaient une enclave francophone durable sur un continent qui s'illustra particulièrement par la suite par son imposante capacité à assimiler toute culture étrangère. D'autre part, elles établissaient au sein même de ce qui deviendra la Confédération de 1867 un double système culturel et politique, dont chaque composante a longtemps considéré l'autre comme une sorte d'incongruité, constituant de façon tangible la limite et la motivation de sa propre culture. Enfin, les autorités anglaises entérinaient aussi ce-faisant, et pour longtemps, un système législatif et exécutif à deux vitesses, dont l'une des deux composantes se coulait naturellement dans le statut de « dominant » tandis que l'autre s'arc-boutait dans celui de « dominé », qui plus est encadrée par une institution religieuse soucieuse tout autant de préserver ses ouailles que ses prérogatives nouvellement acquises grâce à la confiance du colonisateur.

Ces quelques années sont donc en quelque sorte « l'acte fondateur » de la société québécoise ; non pas qu'il n'y en eut pas d'égale importance par la suite, mais ce qui nous intéresse dans celui-ci, c'est qu'il entérine les grands traits de la culture québécoise à venir, et qu'il met en exergue l'importance culturelle, politique, stratégique de sa langue, qui ne pourra jamais être, de fait, un simple « véhicule de la communication », un acquis qu'il s'agit d'entretenir. Elle ne va pas de soi. Au Québec, la langue est dès l'origine un marqueur identitaire central, constitutionnel et constitutif, préalable à tout le reste et de son maintien dépend l'entité même Québec au sein de l'ensemble Amérique.

Cette situation particulière va ouvrir la porte à de multiples considérations sur la nature même du lien entre langue, communauté et culture. Cette langue va se trouver dès le départ écartelée entre la norme française (son origine) et la nécessité d'évoquer – et bâtir – une réalité locale tout à fait *différente* de la France. Elle va se trouver aussi en compétition avec l'anglais, sur les plans économique et institutionnel. Ce double écartèlement, cette compétition vont être constitutifs de la conscience canadienne-française de la langue.

De fait, dès le milieu du dix-neuvième siècle se posa la question de l'adéquation entre la nation, la langue et la littérature (comme dans de nombreux pays à cette époque). Les premières prises de position proprement littéraires qui s'interrogent sur les possibilités d'une littérature nationale font état d'un dilemme constitutif : on trouve d'une part l'Abbé Casgrain, un religieux, qui appelle le peuple à la mise en place d'une littérature non pas seulement locale mais *localisée*, qui rendrait compte de la réalité canadienne, ouverte à ses thématiques, ses expressions, et qui serait au fond le ciment d'une nation en train de prendre sa place. De l'autre côté, on trouve Octave Crémazie, un écrivain et poète, qui répond que la langue canadienne française est trop pauvre, trop coupée de la France, trop contaminée pour être digne de constituer une langue littéraire : la langue souffrirait d'un contexte politique et culturel défavorable. Dans l'un et l'autre cas, la question de la langue est politique, et la table est mise pour des questionnements qui durent jusqu'à aujourd'hui : cette dualité entre d'une part la nécessité de rendre compte de l'expérience locale et de défendre une langue qui soit propre au Canada français, et d'autre part de se référer à la norme française pour préserver l'intégrité de cette langue et de cette culture distinctes du Canada anglais et des États-Unis, va se retrouver au cœur des principaux conflits et débats sur la langue, jusqu'à la Révolution Tranquille :

[Octave Crémazie] *posait ainsi, sans le savoir, les termes de la problématique qui allait, jusqu'à la génération de Parti pris, être au cœur de toutes les luttes pour la définition du champ littéraire québécois. L'argument d'une langue déficiente (définie par rapport à un usage exogène, passé et classique), l'argument d'une langue pauvre que Crémazie opposait au projet de littérature nationale de l'abbé Casgrain n'était pas nouveau. Déjà on le trouve chez l'auteur du premier ouvrage publié au Québec.*⁷⁶

L'un des plus connus se déroule grosso modo entre 1900 et 1930 et consacre le triomphe (presque) sans partage de l'idéologie de conservation et du nationalisme religieux sur la société canadienne française et surtout sur sa littérature et sa vie culturelle.

Ce conflit oppose d'une part les « exotiques », qui veulent rattacher la littérature et la langue canadiennes françaises à la France, qui doit servir de norme et d'horizon d'inspiration pour garantir une société et une culture vraiment distinctes du reste du

⁷⁶ Beaudet, « langue et définition du champ littéraire au Québec », *Présence francophone*, No 31, 1987, p.59.

Canada et des États-Unis, en l'appuyant sur une civilisation « majeure ». D'autre part, on trouve les « régionalistes », qui cherchent un enracinement visiblement et linguistiquement canadien-français *catholique* : la littérature comme la langue doivent refléter la puissance de la culture et des institutions canadiennes françaises, au premier rang desquelles on trouve l'Église : la foi doit donc guider la littérature des régionalistes. Aux yeux des écrivains régionalistes, la France, tout comme le Canada anglais, ne peuvent en aucun cas servir de modèles.

Or, plus que sur la langue elle-même, ce sont surtout sur les thématiques et les formes littéraires et narratives que s'opposeront les régionalistes et les exotiques : les premiers défendent une « littérature catholique intégrale » qui reflète les aspirations supposées de la société canadienne française et non la décadence de la France révolutionnaire et républicaine : ruralité, mœurs paysannes, destin messianique du peuple. Pour les exotiques, qui rejettent le nationalisme religieux en pleine expansion et ne s'y reconnaissent pas, la littérature doit s'ouvrir à la modernité de deux façons : d'abord en intégrant les formes littéraires et les innovations de la littérature française qui lui garantiront son indépendance vis-à-vis de la culture anglaise, et donc de sa société ; ensuite, en dénonçant le déni de la modernité que persiste à propager l'idéologie de la conservation et qui aboutit à une représentation en décalage total de la société canadienne française.

Le nationalisme littéraire des régionalistes établit donc des thématiques « obligées » (destin agricole de la collectivité, ruralité, homogénéité, mais aussi solidarité communautaire, rejet des valeurs matérialistes etc.), et renforce l'influence de l'utopie catholique sur la population, qui devient un « projet de société » capable de se substituer notamment à l'expérience de la modernité. Comme le souligne Brigitte Sicard, il s'ensuit un hiatus de plus en plus flagrant entre le discours, les représentations officielles, et la réalité vécue par la population :

Les événements s'accumulent, les migrations s'accroissent, la paysannerie s'appauvrit, le prolétariat apparaît dans des villes trois fois grossies par les débuts de l'industrialisation, nul écrivain ne devient le témoin direct de cette réalité historique. On est donc bien en droit de se demander comment et

pourquoi le Québec pouvait relever d'une autarcie mentale comme si une allure quasi insulaire fermait la voie à toute évolution/révolution.⁷⁷

Les exotiques, de plus en plus décriés au fil des ans pour leurs positions « antinationales » vont donc se trouver peu à peu mis à l'index, cédant toujours plus de terrain aux régionalistes. Ils sont en fait entraînés dans un cercle vicieux : refusant les discours des autorités religieuses ainsi que la représentation qu'elle donnent de la société, les exotiques rejettent en masse la société à laquelle ils appartiennent. Alors que leur peuple est soumis aux élites religieuses et maintenu dans l'ignorance, ils ne peuvent le servir qu'à travers une critique sévère ; incapables d'assumer leur peuple tout autant que sa langue, les exotiques vont donc partir en exil intérieur, comme cela fut souligné par de nombreux exégètes depuis, et leurs héritiers (notamment les signataires du Refus Global en 1948) auront donc à souffrir du même dilemme, de la même solitude qu'eux, du moins jusqu'à la Révolution Tranquille.

Bien qu'opposés sur les buts et voies de la littérature canadienne française, en revanche les « Exotiques » et les « Régionalistes » étaient sur la même longueur d'onde concernant la question de la langue parlée, bien que ce fut pour des raisons différentes : les premiers méprisaient la langue populaire, ou le joual, car elle était la marque de leur aliénation et était mineure et faible :

La langue française ne serait pas ce qu'elle est si on avait tenté de la corrompre avec des canadianismes, des anglicismes... C'est une langue civilisée parce qu'elle ne roule pas de ces barbares-là. Vous pouvez bien, si le cœur vous en dit, écrire en « canadien », mais vous n'écrirez pas en français... Il existe une langue française ; il n'y a pas de langue canadienne. L'idiome canadien, ce n'est pas une langue, c'est une corruption.⁷⁸

Les seconds avaient assigné à la langue la mission d'être la « gardienne de la foi » et voyaient dans le parler populaire, particulièrement le joual, la corruption de la modernité et de l'anglais : il fallait mettre en place des institutions qui garantiraient la pureté et la vigueur de la langue française académique au Canada : « Développer une littérature qui

⁷⁷ Sicard, « L'enjeu d'un concept: le nationalisme littéraire des années 30 », *Voix et Image*, vol.3, No1, 1977, p. 73)

⁷⁸ Dugas, « Jeux et ris littéraires », *Le Nigog*, 1918, p.109-143, cité dans Lise Gauvin, « Écrire c'est parler », *Études Françaises*, vol. 10.1, février 1974, p. 110.

contribua pour sa part à perpétuer cette langue, et à la préserver de toute dangereuse corruption »⁷⁹.

Cette unanimité des intellectuels et des écrivains à rejeter la langue populaire et le joual va s'enraciner durablement, puisque cette attitude, malgré quelques protestations, va prévaloir jusqu'à la Révolution Tranquille et la querelle du joual. Un élément du paysage culturel et littéraire canadien-français est révélateur à ce sujet : la mise en place, au tournant des années 1900, de la « Société du Parler français au Canada », fondée par Adjutor Rivard et qui avait pour mission de promouvoir le développement, l'utilisation et la diffusion d'un français fortement *localisé*, mais également fortement *normalisé*. Cette association qui devint une véritable institution exerçait une forte pression sociale et politique sur la langue – qu'elle soit écrite ou parlée. Elle va servir à contrôler et normaliser la langue, en conformité avec les vues de ce que Marcel Rioux nomme l'« idéologie de conservation ». Il ne faut pas penser pour autant qu'il s'agit d'une entreprise de développement du québécois ou du joual : bien au contraire il s'agissait de promouvoir, auprès des élites, un français impeccable auquel s'ajoute un vocabulaire local ou des « canadianismes » strictement contrôlés. La Société veille surtout et particulièrement à bannir les anglicismes de la langue des élites et de l'enseignement, qui sont pourtant forts répandus dans les couches populaires et urbaines, reflétant en cela la condition économique et sociale de la classe ouvrière, qui parle anglais au travail.

Les éléments du conflit des exotiques contre les régionalistes vont donc servir d'horizon pour la génération de jeunes auteurs à laquelle appartient Perrault. Le nationalisme littéraire, émanation de l'idéologie de conservation qui domina le Québec pendant la première moitié du vingtième siècle, triomphant sur tous les fronts en 1930, a forgé par la suite un lien essentiel entre langue, religion et tradition, qui avait pour objet de maintenir et accomplir la culture canadienne-française. De ce lien originel entre nationalisme religieux et nationalisme littéraire vont émerger des conceptions bien particulières de la langue, de son rapport à la culture canadienne française puis québécoise. Ces conceptions vont ressurgir et être confrontées au moment de la Révolution Tranquille et de la « querelle du joual ».

⁷⁹ Rivard, « Essai sur la littérature canadienne », *Société du Parler Canadien français* : 1907, cité par Garand, 1989 : 101.

IV.3.2. Importance historique de la querelle du joul et du joul en tant que tel.

À la charnière des années 1960 et 1970 se déroule donc au Québec ce que les universitaires, les critiques et les journalistes ont appelé, de façon sommaire la « querelle du joul ». Elle vint temporairement mettre à plat des questions linguistiques et culturelles qui taraudaient le Québec depuis une centaine d'années et que nous avons exposées dans la partie précédente.

En quoi un débat littéraire, même de grande envergure, concerne-t-il notre sujet, c'est à dire les interactions entre l'œuvre cinématographique de Pierre Perrault et la société québécoise pendant la Révolution Tranquille ?

D'abord et avant tout parce qu'il s'agit d'un débat de société sur une question qui n'est pas étrangère à Perrault, la langue nationale, et que le cinéma a joué un rôle dans la querelle en mettant au-devant de la scène depuis le début des années 1960 la parole populaire des Québécois : c'était l'une des motivations de base du cinéma direct, de donner la parole, mais aussi la donner à entendre, de la célébrer et l'officialiser.

Nous pourrions ensuite simplement rappeler que Perrault est aussi un écrivain, peut-être même une sorte de « romancier-documentariste » : un *documancier*, dont les activités en tant que cinéaste nourrissent l'inspiration littéraire, au point que les essais, poèmes et commentaires qu'il publie sont en fait basés sur ses expériences de tournage et de montage : il tente de transfuser dans son écriture, sur papier, les découvertes qu'il a faites avec le magnétophone et la caméra au fil de ses pérégrinations : les mots, les expressions (qu'il collectionne dans des dizaines de carnets tout au long de sa vie), les silences, les hésitations, mais aussi les gestes sont transcrits dans ses textes, intercalés avec sa propre « voix ». Tant au cinéma qu'en littérature, il nous semble que sa démarche cherche à transmettre quelque chose de la puissance poétique du joul, qui vient justement de son caractère profondément *oral* : c'est ce caractère que Perrault tente de conserver d'un médium à l'autre.

Nous pourrions enfin rappeler que la querelle du joul s'immisce dans le contexte politique et culturel des années 1960, d'autant plus que, comme le rappelle Jean Marcel, toute question linguistique au Québec dans ces années critiques est avant tout une question

politique (Marcel, 1973). Perrault, en filmant *le joual* et en filmant *en joual*, accomplit un acte politique.

Si cela ne suffisait pas pour se convaincre de l'intérêt de la querelle du joual dans la perspective d'une meilleure compréhension du cinéma de Pierre Perrault, on pourrait signaler enfin qu'il fut directement mis en cause par Jean Marcel, dans l'un des ouvrages les plus polémiques de la querelle, *Le Joual de Troie* :

Je ne sais rigoureusement pas ce que c'est de bien parler. Je sais seulement que lorsque j'entends parler le Grand-Louis des films de Pierre Perrault, je me tais et j'écoute, ébloui, car personne n'a jamais parlé comme ça dans mon quartier de Saint-Henri. C'est que Grand-Louis est un homme libre, vivant isolé dans son Île aux Coudres et n'a par conséquent pas été contaminé par l'agression des conditions historico-sociales dans lesquelles vivent le plus grand nombre de Québécois. (...) Grand-Louis vit dans un monde où le langage possède encore une fonction référentielle globale et capitale, qui est la communication entre les hommes à l'intérieur d'une petite communauté humaine (...). Je sais aussi que tous les orateurs de l'Indépendance du Québec, de Pierre Bourgault à René Lévesque, sont des hommes qui ont reconquis pour eux-mêmes, les uns après les autres, les conditions primordiales de la conscience où la disponibilité du langage redevient totale. (Marcel, 1973 : 101-102)

Cette citation nous apprend d'abord que le cinéma a bien eu un impact dans le débat sur la langue nationale au Québec et sur la littérature. Ensuite, elle nous apprend que ce débat avait des fondements politiques sérieux, puisqu'il s'agissait ni plus ni moins pour les Québécois, par la langue, de reconquérir les moyens intellectuels de leur indépendance. Enfin, elle nous renseigne sur le fait que les personnages de Perrault incarnent aux yeux de Marcel une sorte d'Idéal qui n'est pas représentatif du reste de la population et de son « état de maturation » comme dirait Didier Dufour.

Dans ce contexte général de valorisation de la langue parlée, de la langue « populaire » (non pas celle du « petit peuple », mais celle du Peuple), mais aussi de l'oralité, nous concevons cette querelle du joual comme une sorte d'horizon où ultimement s'étaient et sont questionnées les conceptions les plus répandues sur les liens entre langue parlée, littérature, culture et nation : c'est un moment-clé de la réflexion sur la langue, mais aussi sur la politique et sur la création artistique. C'est donc un moment-clé dans l'évolution de la culture québécoise, même si a priori il n'a impliqué qu'une poignée de personnes.

Nous avons donc tenté, de la façon la plus basique qui soit, de *comprendre* la querelle du joual. Pour cela, nous avons à la fois recherché les témoignages directs de l'époque, ceux-là mêmes des principaux intéressés (Victor Lévy-Beaulieu, Hubert Aquin, Michèle Lalonde etc.). Nous avons aussi recherché des analyses critiques et synthétiques sur la question (Lise Gauvin, Jean Marcel) qui soient contemporaines de la querelle et impliquées dedans ; grâce au travail de Karim Larose, nous avons aussi pu repenser la querelle du joual dans une plus longue perspective, celle du sens de la langue dans la culture québécoise. Nous avons enfin guetté, dans les écritures même de Perrault, les traces de son attitude face à la querelle.

Malgré cela, nous avons avancé de façon quelque peu anarchique : comment aborder autrement une querelle que certains ont comparée à l'explosion colorée et tonitruante d'une poudrière ? Tout à la fois catastrophe, énergie sonore et feu de joie : jubilation sauvage d'un Lévy-Beaulieu, peintures vives et goguenardes d'un Ducharme, littérature-vérité d'un Tremblay, poésie flottante et lunaire d'une Lalonde... Perrault lui-même, comme Rabelais autrefois, n'allait-il pas faire son marché de mots frais et scintillants comme Charlevoix, rugueux et terreux comme l'Abitibi ? Il allait directement sur les étals, suspendu aux lèvres des gens, il réapprenait à parler. Cette pêche, il la faisait avant de se plonger dans une écriture multimédiatique, faite de souvenirs et de fulgurances : « Eurêka » devait-il s'écrier quand les bribes s'éclairaient enfin, prêtes à nouveau à servir à de nouvelles discussions, de nouvelles disputes.

IV.3.3. Mais qu'est-ce que le joual ?

*La p'tite vingnienne pis l'gros torrieu
Vivaient ensemble, tous les deux
Le gros torrieu avait pas d'job
La p'tite vingnienne r'levait sa robe*

*La p'tite vingnienne r'tournait chez eux
Porter l'argent au gros torrieu
Le gros torrieu la dépensait
En couraillant les cabarets. Yeah!*

*Mais il gardait toujours que'qu'cennes
Pour le transport d'la p'tite vingnienne
La p'tite vingnienne d'mandait pas mieux
Que d'voir heureux son gros torrieu*

*Mais a l'était pas mal tannée
D'manger des volées pour souper
Fa' qu'un soir, pour changer la rime
Elle a fait une crise à son gros « pimp »⁸⁰*

Cet exemple tardif d'écriture jouale est intéressant à de multiples points de vue : d'abord, parce qu'il exemplifie clairement ce que peut être une écriture jouale pour ceux qui n'en auraient pas la moindre idée, et que ce joual se réfère directement à l'univers urbain. Ensuite, cet extrait nous intéresse car souvent l'utilisation du joual en littérature s'est limitée aux dialogues, et non aux formes et stratégies narratives elles-mêmes. Enfin, il nous intéresse car il transcende le littéraire, allant à la fois du côté de la poésie et de la chanson, emblématique de la querelle du joual et du courant littéraire joual qui ne se limitait pas à la littérature.

⁸⁰ Plume Latraverse, « La p'tite vingnienne pis l'gros torrieu » (extrait), *Chansons pour l'élite*, 1979.

Si nous avons en quelque sorte un exemple de joual, nous ne savons toujours pas ce que c'est :

« Le Joual, c'est l'empoignade » écrit Godin en 1966. (...), le joual littéraire des années 1960 se différencie de tout ce qui l'a précédé, d'Albert Laberge à Ringuet, parce qu'il se fonde à la fois sur une « rébellion » et sur une « revendication », c'est à dire un rejet du passé et un appel au futur. Ainsi comme Janus, le joual a deux visages, l'un esthétique, l'autre politique, ce qui nécessite qu'on l'analyse en deux temps.

D'un côté, [le joual] se justifie par une volonté de ne plus écrire dans l'abstrait, de raccorder la langue à la réalité et, en ce sens, s'inscrit dans une réflexion sur la littérature qui remonte au moins aux années 1950. Écrire vrai, le mot d'ordre lancé par Godin, n'est pas un élément accidentel de ce projet. Il indique un désir de mettre le langage au temps « présent », de « montrer la réalité qui est celle du peuple » (Larose, 2003 : 132).

Bien que le titre mentionne le joual en tant que langue parlée ou « parlure » (une expression de Pierre Perrault), c'est surtout de son écriture, de sa littérature et de sa présence au cinéma dont il va être question ici. Cela dit, séparer le joual en tant que langue parlée de la littérature qui projette de le transcrire dans son *oralité* ou de s'appuyer sur lui pour se fonder, n'aurait pas beaucoup de sens. On peut parler du joual sans parler de sa littérature, mais l'inverse n'est pas vrai.

À un niveau basique, le « joual » est un terme générique pour désigner la forme du français parlée dans les milieux populaires du Québec jusqu'aux années 1970. Son nom vient de la contraction-évolution du mot « cheval ».

Le joual désigne un corpus plus ou moins bien délimité de prononciations régionales et sociales particulières. La conception la plus répandue, nous semble-t-il, est que le joual est le vernaculaire urbain (de Montréal principalement), et qu'il s'agit d'un français créolisé largement influencé, aux niveaux *phonétique* et *lexical*, par l'anglais du travail et le « slang ». Mais on trouve aussi des conceptions qui définissent le joual comme la langue traditionnelle des campagnes, peu « contaminée » justement par l'anglais urbain, et donc exempte d'anglicismes, « pure » et assez semblable au français du dix-huitième siècle. Le joual semble donc avant tout affaire de prononciation et de syntaxe, il se distingue en tant que *parlé*. Sans aller jusqu'à dire qu'il y a autant de jouals que de Québécois, on peut au moins dire, au départ, qu'il y a autant de jouals que d'écrivains qui

écrivent joual. Comme dirait Jean Marcel : « *En attendant, si le joual n'existe pas, on en parle en maudit ! Ce qui suffirait déjà à prouver son existence* » (Marcel, 1973 : 136).

D'une certaine façon, ce flottement dans la définition même du joual participe pleinement de sa portée politique : jusqu'aux années 1960, à part quelques initiatives sans beaucoup de suites, l'élite de la population québécoise, formée dans les collèges classiques, écrit et parle (en public au moins) un français international châtié, à la différence du reste de la population, qui parle joual tout en considérant qu'elle parle « mal » : le joual, dans ces conditions, est perçu comme une langue *vulgaire* « corrompue » par l'anglais – et de fait méprisée par une bonne partie de cette élite canadienne-française. Ce mépris pour le joual est présent même chez les « régionalistes », qui ne tolèrent les canadianismes qu'à la condition qu'ils fussent d'origine française, pittoresques et ne remettant pas en cause la syntaxe et la morphologie françaises :

Charlebois et Tremblay n'ont pas créé le « joual », c'est évident. Avant eux, ce langage était bien là, existant, connu de tous, parlé par les uns, honni par les autres. Pour beaucoup de Québécois, particulièrement dans les classes instruites, on considérait ce parler comme une maladie honteuse, dont on traite furtivement entre intimes, soit pour s'en plaindre, soit pour en rire, mais qu'on n'aime pas exposer aux quolibets ou à la réprobation de la galerie. En somme, un scandale de famille, un mal inévitable, peut-être incurable. Dieu nous en préserve ! En tout cas une tare à cacher pudiquement ou à nier publiquement. Surtout que les étrangers n'y touchent pas que ce soit pour nous le reprocher ou pour l'imiter !⁸¹

Or, les années 1960 virent un « renversement » de vapeur, par la valorisation progressive du joual, son élévation au titre de langue littéraire, qui fut principalement le fait de la revue *Parti pris* (aux Éditions desquelles Perrault publia notamment *En désespoir de cause* en 1971 et *L'Art et l'État* en 1973). Comme on s'en doute, ce renversement ne se fit pas sans luttes et conflits de grande envergure, entre les tenants du joual et ses détracteurs. Cette querelle témoignera au final d'une évolution rapide des positions et des conceptions répandues sur la langue.

Comme nous l'avons déjà dit, écrire en joual au Québec dans les années 1960 relevait à la fois du défi artistique et de la revendication politique.

⁸¹ Normand, « Michel Tremblay et Robert Charlebois : l'émergence d'un parler québécois », *Présence francophone*, No 32, 1988, p. 65-66.

Dans tous les cas, il s'agissait d'exprimer ce qui autrement n'était pas exprimable, et qui, même en joual, restait difficile à formuler, demandant un effort conscient de définition : c'est justement parce qu'il était devenu impossible pour les jeunes auteurs des années 1960 d'exprimer en français international le malaise ressenti par l'écrivain *et* son peuple ; ou *pour* son peuple (ce qui n'est sensiblement pas la même chose), qu'il était devenu nécessaire de recourir à une tournure « d'ici » qui soit en mesure d'exprimer ce qui était si difficile à appréhender : l'état de colonisé, la peur de la mort de la culture française en Amérique, la chape de plomb de la tradition et de la religion, la peur du libéralisme et de ses conséquences sociales et économiques ; le sentiment d'être québécois.

Écrire joual c'était donc aussi, et peut-être avant tout, exprimer une expérience particulière, une *subjectivité*. C'était s'engager personnellement dans l'écriture auprès du peuple dont on voulait témoigner. C'était chercher une autre voie, tant sur le plan littéraire que politique. C'était, enfin, essayer de trouver dans la langue *parlée* « ici », dans l'oralité, la puissance et les ressources qui permettraient de se repenser et se libérer en tant que peuple : écrire joual, c'était essayer de transférer dans l'écrit une partie de la puissance de l'oral, c'était mettre à bas des normes langagières, sociales, politiques, qui ont supposément asservi jusqu'à ce moment le peuple, bridé son expression :

La tradition orale, toute fragile soit-elle, a des dynamismes cachés que certaines stratégies récentes ont fait ressortir. C'est elle seule qui peut déprivatiser un peuple tenu à l'écart des grandes institutions. Il y a des forces vives dans cette parlure chaotique et sauvages. Des forces nécessaires à une action politique largement diffusée. Celle-ci à son tour donnera la cohésion favorable à la maturation d'une langue mieux structurée.⁸²

Filmer le joual, ou faire du cinéma à partir du joual, partait sensiblement des mêmes principes, excepté qu'il ne s'agissait plus de parler *à la place* ou *pour* le peuple, ce qui est inévitable dès qu'il s'agit d'écrire, mais de mêler son propre discours à celui des habitants du Québec, ou tenter de leur donner *directement* la parole pour faire exister un cinéma qui se transforme à la fois en vitrine et en revendication de la culture jouale : un des obstacles majeurs de la littérature jouale n'existait pas pour le cinéma, puisque l'on pouvait donner directement à entendre sans passer par le prisme de la création littéraire, de l'auteur ; cela ne veut pas dire qu'il n'y a pas d'auteur, ou que ce qui est entendu et vu est la réalité nue,

⁸² Grand'Maison, « Du joual quotidien au Québec français », *Maintenant*, No 134, mars 1974, p.28

mais plutôt que la parole des personnages affiche de façon irréductible leur propre implication dans le discours global du film. Ces personnages ne donnent pas seulement à entendre des énoncés ou une parole : au cinéma, les personnages qui s'expriment en joul participent à une revendication globale qui dépasse le discours du film pour rejoindre une affirmation populaire qui n'a plus rien à voir avec l'énonciation du film dans lequel on les entend.

Perrault va particulièrement travailler sur cet entre-deux, où l'auteur s'efface devant l'expression personnelle des personnages, mais s'affirme justement par sa capacité à les faire entendre, à retravailler leur expression.

Avant de passer à la querelle proprement dite puis de voir comment celle-ci a éventuellement marqué Perrault dans sa démarche cinématographique, il y a un dernier aspect du mouvement littéraire « joul » sur lequel nous aimerions revenir et qui donne les raisons pour lesquelles la querelle du joul a eu lieu.

Fondamentalement, on peut dire que l'idée du joul que se faisaient les écrivains des années 1960 reposait tacitement sur une conception bien ancrée de la langue, qui remonte aux considérations des milieux nationalistes traditionalistes : on imagine une coalescence entre langue et peuple, l'état de l'un reflétant l'état de l'autre ; que l'on passe d'un déni du joul à sa célébration ne change pas le fond de ce constat. C'est précisément cette « essentialité » du lien entre langue et peuple qui fera l'objet ultime de la querelle, entre les « essentialistes » et les « réalistes ». C'est aussi ce qui permettra à une certaine idéologie de la québécoisité de reprendre son essor, de trouver de nouvelles assises, divisant profondément les indépendantistes néo-nationalistes entre eux, et faisant l'objet d'une passion particulière de certains fédéralistes prônant le biculturalisme.

IV.3.4. La querelle et la dissémination des points de vue.

Pratiquement, cela veut dire qu'il faut (ou faudrait) : des pièces de théâtre parlées en joul (nos comédiens seraient enfin à l'aise dans une langue dont ils connaissent toutes les subtilités), des poèmes structurés en rythmes et mots jouals. Par ailleurs, dans le récit romanesque cette tentative d'enjoualer l'écriture reste plus difficile (Godbout, 1975 : 86)

Le réformiste est un recueil de textes déjà publiés auparavant, et cette citation de Godbout est en réalité antérieure à la pièce de Michel Tremblay *Les Belles-sœurs* (1969) : elle expose bien le désir des artistes québécois du milieu des années 1960 d'aller vers le joul pour servir en quelque sorte un projet « national ».

Après avoir tant bien que mal tenté de décrire le joul, nous allons maintenant aborder les aspects spécifiquement *politiques* du joul, c'est à dire son entrée dans le champ des débats sociopolitiques, des secousses institutionnelles : la façon dont il constitua l'un des enjeux des bouleversements de la Révolution Tranquille et de la Crise d'octobre 1970.

Bien sûr, ses dimensions littéraire, culturelle et conceptuelle ne peuvent être écartées, puisque ce sont elles, au départ, qui firent débat, posèrent problème. Mais nous allons donc voir maintenant comment elles firent irruption dans le champ politique, car le joul draine des nœuds serrés et complexes où se mêlent culture ancestrale, représentations historiques, considérations idéologiques et clichés ; une culture, donc.

Il nous semble qu'il faille distinguer deux phases dans le déroulement de la querelle du joul. La première serait celle *d'affirmation* du joul comme langue symbolique de l'aliénation des Québécois par le Canada anglais. La résistance au joul dans cette phase y voit une décadence littéraire et culturelle intolérable. La seconde phase serait celle du *paradoxe* : de symbole de l'aliénation, le joul devient l'emblème d'une certaine idéologie de la *québécoité*.

Au départ, écrire en joul n'est pas simplement une alternative à *l'impossibilité d'écrire*, au sens où les conditions sociales, économiques et politiques ne seraient pas rassemblées pour cela. En effet, jusqu'aux années 1960, les limites fixées par les régionalistes et le classicisme littéraire canadien français avaient souri à la plupart de ceux

qui avaient eu des prétentions « auteuresques » au Québec, et de fait une littérature abondante s'était développée dans la première moitié du vingtième siècle.

Pourtant l'histoire littéraire de la province signale bien, dès les années 1920 que ça et là, se fait sentir un malaise, celui d'écrire dans des conventions littéraires un peu rigides, sans rapports avec la réalité perçue et vécue, *parlée*. On pense par exemple à Anne Hébert et à la génération des « écrivains de la solitude », ou au manifeste du Refus global, en 1948, qui dénoncent la sclérose qui touche à la culture en général.

Le sentiment nouveau qui émerge et se généralise avec la génération de *Parti pris* ne porte pas sur une impossibilité physique, sur un « empêchement », mais sur un malaise ressenti face à l'objet et à la nature même de la littérature ; il s'agit d'un blocage d'ordre « psychosociologique », si la chose est possible. Le fait d'écrire en joul ne vient donc pas pallier à une absence d'expression littéraire, il n'est pas une solution pour enfin avoir une littérature canadienne française ou québécoise. Les auteurs qui choisissent le joul le font parce qu'ils ressentent un « malaise », une « amnésie », une « paralysie » dans leur appréhension littéraire de la réalité, comme le rappelle Karim Larose (Larose, 2003 : 109). Or c'est justement ce hiatus entre la littérature classique et le réel qui les bloque, le sentiment que la littérature s'en est tenue jusque là à un exercice purement intellectuel coupé de tout contexte réel. Cette gratuité de l'écriture leur est donc impossible à supporter et laisse la place à un vide : il leur faut une nouvelle écriture, repenser la chose dans son entier : le joul vient pour remettre en cause une institution déjà présente, par ce que Marie-Andrée Beudet appelle une « *révolution symbolique* » :

*Il ne serait pas excessif de parler ici de révolution symbolique tant la rupture avec les modèles précédents est radicale et profonde. Ces changements auront des conséquences non seulement littéraires, mais aussi sociales.*⁸³

Mais ce qu'il faut bien comprendre, c'est que le joul n'est pas *en soi* une voie royale pour l'expression de la culture et de la nation québécoises : il est la seule voie possible justement pour dénoncer l'ornière économique, culturelle, psychologique dans laquelle se trouve le Québec de la Grande Noirceur, et dont le classicisme littéraire n'est qu'un aspect. Le joul est un cri. Et de fait, il est encore plus difficile aux auteurs d'écrire en joul que d'écrire en français « normalisé ». Ce n'est pas une facilité ou un choix esthétique mais avant tout un choix politique :

⁸³ Beudet, Op. Cit. *Présence francophone*, p.64.

Pour la première fois au Québec, il s'agissait avec Parti pris, non pas de promouvoir une langue et de s'en glorifier (ce que les premiers appelaient « faire canadien ») ou d'ajouter simplement au réalisme des personnages par l'usage d'un parler régional, mais de provoquer le lecteur, de dénoncer et surtout d'assumer l'image d'une dégradation afin d'agir sur elle (Gauvin, 1975 : 74).

Écrire joul, au départ, repose donc avant tout sur la dénonciation d'une situation, le rejet d'un système économique, politique et culturel qui à terme peut isoler complètement les écrivains d'expression française du Québec et du Canada français, qui seront les derniers à parler encore cette langue, isolés de leur réalité par la tour d'ivoire de la littérature classique : c'est la création littéraire et la culture dans son intégralité qui sont menacées d'extinction. Écrire joul, c'est au départ poser un geste fondateur, une affirmation tout autant qu'une réaction de défense face à un processus historique et sociologique qui semble sur le point de venir à bout de la culture canadienne française et québécoise. Nous remarquons ici que cet isolement, ce sentiment de siège de la culture québécoise fait écho aux éléments constitutifs et ancestraux que nous avons évoqués dans notre première partie sur l'évolution des représentations du peuple et de la culture canadienne française.

Au-delà de la question littéraire, une conclusion s'impose donc logiquement à leurs yeux pour sauver ce qu'il y a encore à sauver de leur culture : l'indépendance. Il faut donc utiliser le joul pour dénoncer l'aliénation tout en revendiquant sa culture, il faut écrire joul pour parler de la réalité du peuple québécois à ceux-là même qui en sont les principaux intéressés ; il faut s'en servir pour faire prendre conscience que la seule solution à terme pour la survie de la culture et de la nation québécoise réside dans l'indépendance.

Cette équation « *joul – aliénation – indépendance* », qui émerge dans le bouillonnement de la Révolution Tranquille et de ses milliers de débats et discussions publiques, sera rapidement adoptée – et trop souvent simplifiée – par une large majorité de ceux qui s'intéressent à la question, qui lisent *Parti Pris* ou *Liberté*, qui débattent de l'avenir du Québec. Ce sera le point de départ de la querelle.

Donc, rapidement, dès les années 1967-1968, les termes de l'équation « *joul – aliénation – indépendance* » vont se trouver simplifiés par une partie des courants nationalistes – particulièrement par les traditionalistes et les fédéralistes, pour des raisons cependant totalement différentes.

L'emploi du joul, qui devait au départ dénoncer une situation d'oppression, devient pour certains le parangon de la culture québécoise, son essence profonde, cédant alors la place à une réflexion essentialiste sur la nation québécoise qui aboutit entre autre au développement de l'idéologie de la québécitude. Celle-ci se définit par le fait qu'elle se focalise davantage sur une exaltation de la culture « d'ici » que sur l'examen critique de ses conditions matérielles et politiques. Cette transformation de l'équation peut être expliquée par le fait qu'on ait oublié la dimension historique et politique première, ce que décrit bien Lise Gauvin quand elle explique que « *l'erreur trop souvent commise à propos de Parti pris a été d'enfermer le groupe dans des revendications purement linguistiques. (...) D'une conséquence – l'utilisation du joul par les écrivains – on fit un but – la littérature joulisante* (Gauvin, 1975 : 55).

Il faut savoir que, de façon latente, cette dérive était présente dans la conception littéraire du joul que proposait *Parti pris* et qu'ils avaient eux-mêmes héritée des Régionalistes.

En reliant de façon intime le destin de la langue et celui de la population qui la parle, les auteurs amenaient l'idée que la langue n'est pas seulement un outil, le moyen d'expression de la culture, elle devient elle même cette culture, un « milieu de vie » où elle s'épanouit. Le joul est alors considéré comme l'émanation profonde de l'essence, de l'esprit de la nation *québécoise*, du peuple :

Les écrivains de Parti pris, autrement dit, participent d'un expressivisme plénier qui prend ses racines dans le romantisme du dix-neuvième siècle et qui s'appuie sur une valorisation radicale de la création et de l'expression allant jusqu'à englober la langue. (...) Autrement dit, l'accent n'est plus mis sur la langue-objet, comme dans l'instrumentalisme de Ferron, mais sur la langue-sujet, qui devient véritablement le milieu de l'homme. On voit tout de suite la portée de cette conception des choses : l'expression est désormais une, absolument une, tant dans la vie quotidienne que dans le processus de création. Cela conduit chez Parti pris à une série de télescopes, dont la conséquence première, pour ce qui m'intéresse, est qu'elle justifie, sur le plan des idées, l'emploi du joul en littérature. André Major a bien résumé ce mouvement : la prise de conscience politique de l'aliénation, individuelle et collective, conduit l'écrivain à manifester sa solidarité avec tous (Larose, 2003 : 111).

Cette conception unifiante et essentialiste du joual qui se développe à la fin des années 1960, en contradiction avec la réalité de la langue parlée au Québec – laquelle, comme on l’a vu, est fort complexe – postule donc un rapport d’identité, de coalescence entre la langue et l’esprit du peuple. Cet esprit québécois ne peut qu’être mis en danger par les incursions « étrangères », les influences néfastes d’autres cultures ayant des visées hégémoniques : le plus grand danger menaçant le développement libre de la langue et de la culture nationales pour les partisans de cette idéologie sera alors le « français de France » et ses institutions « coloniales », au détriment, ou au mépris, des conditions sociales, économiques et politiques qui prévalent sur le territoire du Québec : dans cette conception, le français est ce qui vient tenter de normaliser le joual.

Cet axe d’opposition, portant sur la conception même de la nation québécoise dans son rapport au monde extérieur, est le plus saillant de la querelle du joual. Mais il y en a d’autres. Ainsi des « résistances » au joual vont se faire sentir concernant les prétentions de certains de ses défenseurs qui l’ont érigé, peut-être un peu imprudemment, en véritable « langue de culture », c’est à dire universelle et concurrentielle du français. Plus terre à terre, le caractère « patoisant », « mal dégrossi » du joual va faire se lever des boucliers, qui semblent avant tout militer pour le bon goût et le respect des normes, des finesses de la langue française, qui serait en danger au Québec à cause même de l’engouement pour le joual.

Enfin arrive peut-être la critique la mieux ciblée, même si elle n’est pas la plus répandue : le linguiste Jean Marcel, qui reprend toutes ces oppositions et les étudie à la lumière de la linguistique, finit par soulever l’aspect proprement politique non pas du joual, mais de la querelle elle-même, son bien fondé dans un contexte où des questions plus immédiates concernent non seulement la langue, mais l’avenir même du Québec en tant que société distincte : on accuse donc le joual de servir de leurre pour détourner les Québécois des vraies questions.

Il s’agit, après la Révolution Tranquille qui a vu disparaître la religion de l’identité collective, non pas d’une nouvelle période de transition, mais de complexification et d’éparpillement, de remise en doute profonde des représentations qui fondent la nation québécoise dans son rapport à la langue, ainsi que son rapport à l’extérieur. Il faut aussi signaler que la querelle, si elle se voulait politique au départ, touche dans le début des années soixante-dix le champ social également : les influences des écrivains de *Parti pris*

et de leurs détracteurs ont dépassé le champ littéraire pour influencer largement et de façon diffuse la classe politique et la population : les débats de société de l'époque mettent sur la table la question linguistique, qui, à la suite de la querelle du joul, demande des réponses immédiates pour définir les futures orientations du pays. Dans ce contexte, qui ne va pas tarder à voir éclater la Crise d'octobre 1970, les présupposés ethnolinguistiques qui étaient au cœur de la querelle du joul deviennent donc cruciaux, tandis que la querelle elle-même, dans sa *surface*, devient tout à fait secondaire :

Or, à la fin des années 1960, un second tournant, beaucoup plus soudain et inattendu, oblige les acteurs de cette révolution à rectifier leur tir, ou du moins à l'ajuster aux secousses sociales qui viennent alors agiter l'espace public. La poudrière linguistique », comme l'a nommée Pierre Godin, s'enflamme et explose durant l'année 1968, significative à bien des égards, notamment parce qu'est alors déposé le rapport sur le bilinguisme et le biculturalisme (1963-1968) et qu'est mise sur pied la commission Gendron sur la situation de la langue française (1968-1973). Ce ne sont pourtant pas ces deux commissions d'enquête fédérale et provinciale qui créent la commotion, mais un événement cardinal, trop peu évoqué et surtout rarement explicité, de l'histoire du Québec moderne : la crise de Saint-Léonard, provoquée par un débat virulent sur le choix de la langue d'enseignement dans les commissions scolaires francophones où l'on trouve une forte population immigrante. Pour la première fois le débat linguistique (...) se propage dans la rue : la querelle est désormais d'ordre social (Larose, 2003 : 156).

Résorption de la querelle.

À la fin des années 1960 se développe donc une nouvelle approche du joul, face au développement de plus en plus envahissant d'une idéologie de la québécoité fondée sur la promotion du joul, et face au détournement des revendications politiques qui avaient légitimé son utilisation littéraire. Les anciens collaborateurs de *Parti pris*, ou ceux qui en étaient proches, se trouvent donc contraints de clarifier et repenser leur position, souvent dans l'embarras et l'incertitude sur la marche à suivre : une « nouvelle voie » est alors à trouver, comme l'exprime Karim Larose :

Dans l'élaboration théorique de la terminologie même de la québécoité sur le plan linguistique, deux intellectuels fédéralistes [Bélanger, Turi] jouent donc un rôle absolument incontournable. En raison de leurs idées politiques et de leur conception de la culture, la plupart des intellectuels souverainistes se tiennent à l'écart de leur approche de la langue (Larose, 2003 : 326).

Deux éléments font qu'ils ne peuvent souscrire à l'idéologie de la québécoïté qui vient de détourner le joul vers ses propres fins.

Le premier, c'est que le joul pour eux n'est pas *et n'a jamais été* une fin en soi, un motif de fierté nationale, mais le symbole d'une aliénation et le moyen de la dénoncer. Comme le résume G.-A. Vachon en 1974 (un an après la publication du *Joul de Troie*), le joul est ultimement un parti pris, une revendication politique indépendantiste, intransigeante et quasi-désespérée. Certainement pas un folklore, ni une langue officielle :

*Témoin d'une situation limite, le joul peut en être le symbole. Nous l'affichons, disent les écrivains qui gravitent autour de Parti pris, parce qu'il incarne la fin absolue, la mort de l'identité québécoïse. Il n'y a pas d'au-delà du joul, qui est une manière de ne plus parler. Québec n'est pas.*⁸⁴

Le joul étant la marque d'une dégradation de la langue de communication et de culture, soit le symptôme d'une aliénation, il ne peut être une fin en soi : seule compte la modification des conditions d'existence de la collectivité québécoïse afin justement d'être en mesure de parler à nouveau une « langue de culture ».

Le second élément, c'est qu'en raison même de leur approche qui mêle marxisme, essentialisme et anticolonialisme, les écrivains de *Parti pris* ne pouvaient tolérer la dérive nationaliste que sous-entend l'idéologie de la québécoïté : celle-ci renvoie d'une part à une conception conservatrice et réactionnaire du peuple, et elle aboutit d'autre part à une forme de messianisme se situant bien loin du réalisme social dont se réclamait *Parti pris* ou ses prédécesseurs comme Jacques Ferron. On pourrait résumer en disant qu'ils ne tiennent pas à célébrer une québécoïté pittoresque mais à libérer le Québec de ses chaînes. Ce qui est remarquable, c'est que c'est précisément en élaborant une réflexion critique de l'idéologie de la québécoïté qui les avait vampirisés, en se démarquant d'elle, que les écrivains indépendantistes vont élaborer – ou peaufiner – une réflexion novatrice sur les rapports entre langue, culture et identité qui avait déjà été abordée dans les années 1960, mais qui va prendre tout son sens à ce moment. Cette réflexion explore de nouveaux rapports entre langue, culture et identité basés non plus sur la définition par l'exclusion mais par la recherche *ouverte* de ce qu'il y aurait à inclure. Du moins peut-on dire que les certitudes des anciennes représentations de la nation sont alors pleinement remises en question : si la réflexion sur le lien entre le joul et la québécoïté n'a peut-être pas initié cette réflexion, elle y a néanmoins participé.

⁸⁴ Vachon, « le colonisé parle », *Études Françaises*, vol. 10.1, février 1974, p.67.

À ce stade tout le défi consistait, pour les écrivains indépendantistes comme pour la société québécoise en pleine redéfinition, à concilier une identité collective qui soit *basée sur la langue* mais qui ne renverrait pas à l'idéologie de la québécitude et aux anciennes représentations pieuses, tout en se réclamant *québécoise*. Il fallait donc rejeter la québécitude en tant qu'idéologie tout en revendiquant des racines et une culture particulières propres au Québec, mais aussi tout en dénonçant une situation historique intolérable : seules ces « clauses » étaient en mesure de fonder la légitimité des revendications souverainistes. Échouer à définir cette légitimité revenait à rendre caduque la question de l'indépendance. Favoriser la québécitude, c'était prendre le risque de s'isoler, et de voir le souverainisme s'épuiser.

Le sociologue Jacques Grand'Maison occupe justement ce terrain de la « conciliation » entre les dérives du joul et sa signification première. Cette citation de 1974 expose bien, il nous semble, l'embarras et la conscience du risque de confusion qui règnent à ce moment chez les intellectuels souverainistes québécois :

Bien sûr, l'idéalisation du joul comporte d'énormes dangers. On ne peut éterniser un parler aussi déstructuré qui ne saurait enrichir le discours culturel et politique du peuple, ni donner consistance à un quotidien privé déjà si peu cohérent. (...) Il n'est aucunement question de faire l'apologie du joul. Il y a tant à faire pour le transmuier, le libérer. Mais nous n'y parviendrons pas en niant notre culture particulière, première rampe de lancement de notre libération collective.⁸⁵

Un autre point de vue de 1974, celui de Lise Gauvin, confirme encore cet embarras face au « cul de sac » du joul littéraire. Elle rappelle le but premier de l'officialisation du joul par la littérature, et le replace dans une perspective plus vaste, dans laquelle il est hors de question de renoncer au « fait français » caractérisant la particularité de la culture québécoise :

L'intention est au contraire de dénoncer ce symbole de l'aliénation qu'est le joul et de proposer un remède à la situation qui ne soit pas une campagne de bon langage, synonyme d'une bonne volonté trop souvent hautaine et inefficace. Si la langue du Canada français s'identifie au joul momentanément, disent en résumé les partipristes, la langue d'un Québec indépendant ne sera pas un idiome étranger au français mais plutôt une vivante synthèse des particularismes locaux et des vocables français dans une syntaxe elle aussi française (Gauvin, 1975 : 151).

⁸⁵ Grand'Maison, Op. Cit., *Maintenant*, p. 28-29.

Conclusion sur la querelle du joual.

On peut donc constater qu'au Québec durant la période qui nous intéresse, la langue – et particulièrement le joual – est certes un problème sur le plan littéraire. Mais cela va plus loin puisque en fait cette question de la langue se révèle également un enjeu culturel et politique de toute première importance.

Dans le sillage de cette reformulation du rapport entre langue et culture, Jean Marcel, avec *Le Joual de Troie* (Marcel, 1973) vint en quelque sorte mettre fin à la querelle en mettant le doigt sur quelques impasses du rapport entre langue, histoire et culture, sur l'idée que la langue entretient avec le réel dans une relation essentialiste.

Son principal apport aura été, sur un plan strictement linguistique, de signaler que le « québécois » ne diffère pas assez du français au point de vue morphologique et syntaxique, qu'il diffère seulement au niveau lexical, et que cela ne suffit pas pour prétendre fonder une langue nouvelle. Il viendra aussi remettre en cause de façon drastique le lien « organique » entre langue et culture.

Il n'est pas certain cependant qu'il ait réglé le problème : s'il a montré les risques d'un chevauchement du linguistique, du littéraire et du politique, il est resté en revanche fort discret sur le potentiel poétique de la langue, sa capacité à soutenir malgré tout une culture.

Quoi qu'il en soit, bien que les mises en garde de Jean Marcel soient certainement restées « lettre morte », il n'en demeure pas moins que son intervention fait partie d'un moment et d'un mouvement général, en l'occurrence un essoufflement du débat sur le joual, et elle marque un point de rupture : au milieu des années 1970, les écrivains, les poètes, les cinéastes quittent peu à peu la sphère publique, l'abandonnent tandis que les derniers effets de la Révolution Tranquille disparaissent eux-aussi. Pour comprendre également ce changement d'attitude des écrivains par rapport au joual, il faut signaler aussi que, s'ils avaient occupé le devant de la scène culturelle et politique dans les années 1960, ils sont relégués au second plan dans les années 1970 par les journalistes, les avocats, les « professions libérales » qui prennent en main les revendications souverainistes ; le débat de société échappe aux écrivains qui avaient œuvré à son déclenchement, tout comme il échappe aux autres artistes et créateurs.

Il nous semble qu'apparaît alors peu à peu, dans la communauté québécoise et chez les intellectuels, une reconsidération du rapport à la langue et à la littérature qui défait deux anciennes façons de se percevoir : d'une part, être Québécois signifie de moins en moins qu'on est un sujet dominé et colonisé jusque dans sa langue (puisque la Révolution Tranquille et tout un train de réformes historiques sont passés par là), ce qui ne remet pas en cause les revendications souverainistes :

Le sujet n'est plus en position de dominé dans sa langue, comme c'était encore le cas dans la rhétorique de Parti pris, mais en position de dominant : il transforme ou s'approprie des structures qui sont propres à son système linguistique (exemple : Ferron écrivait les mots anglais à la française).⁸⁶

D'autre part, il commence à se répandre un rapport moins passionnel au joul littéraire : il ne s'agit plus d'une langue qui « mime » la réalité et la contient, on perçoit qu'il s'agit aussi d'une démarche créatrice en soi, qu'il ne s'agit plus seulement de « faire parler le peuple » et « l'Être collectif » : son rôle politique est toujours là, mais non pas pour dénoncer le réel mais pour trouver de nouvelles potentialités, mettre en place un nouvel imaginaire culturel :

Si [l'écriture jouale] fait partie du nouveau code de la réalité québécoise, l'effet réaliste étant fondé, comme l'a démontré Auerbach, sur le mélange des niveaux de langage, on insiste aujourd'hui davantage sur la fonction créatrice et transformatrice du langage populaire plutôt que sur sa fonction mimétique. Au joul copié d'un réel dégradé, Ducharme, par exemple, a substitué le joul comme lieu de dissémination du sens et producteur d'imaginaire.⁸⁷

⁸⁶ Michon : « Aspects du roman québécois des années soixante », *The french Review*, vol. LIII, No 6, mai 1980, p. 813

⁸⁷ Ibid.

IV.3.5. Joual et Cinéma : entre création et polémique.

Avant de traiter du rapport particulier de Perrault au joual, nous allons nous intéresser au cadre dans lequel il prend place : les liens entre le cinéma direct en général et l'émergence de la littérature jouale dans les années 1960, comment l'une et l'autre participent d'une célébration de la culture québécoise qui est également une revendication politique.

À la limite l'écriture utilisée au journal télévisé (et lue par un annonceur comme autrefois la poésie qui était déclamée à haute voix) a une influence plus grande sur le langage que les œuvres de Miron ou Claudel n'en auront jamais (Godbout, 1975 : 89).

Godbout, qui fut écrivain, mais aussi polémiste, cinéaste et commissaire de l'Office National du Film sait bien de quoi il parle : la querelle du joual fut un phénomène littéraire qui contamina la sphère politique à dessein, mais sa puissance subversive ne lui vint pas forcément de la littérature. Nous voulons dire par là que si cette querelle fut largement débattue dans de multiples couches de la société québécoise, c'est peut-être aussi et surtout parce qu'elle n'avait pas comme seul objet ou seul support la littérature.

Dès sa naissance officielle en 1958, avec *les Raquetteurs*, le cinéma direct du Québec avait eu comme ambition de donner aux habitants du Québec une image d'eux-mêmes qui soit la plus fidèle possible. Plus encore, il avait l'ambition de faire entendre aux Québécois leur propre langue vernaculaire et leur propre parole, comme nous l'avons vu dans la partie précédente. Le but était de donner un miroir à la culture vernaculaire du Québec pour que le peuple prenne conscience de lui-même en quelque sorte, et puisse commencer à *se penser dans la modernité et dans sa réalité* via une représentation qui refuse les standards qui prévalaient alors à l'ONF comme dans la (faible) production cinématographique canadienne ou québécoise de l'époque.

Avec le cinéma direct fit irruption dans la sphère publique non seulement une image nouvelle et déroutante du peuple, mais aussi et surtout de sa langue, de ses multiples paroles, et ce dès le début des années 1960, soit quelques années avant la querelle du joual.

Est-il raisonnable de penser que les écrivains du joual, qui étaient de la même génération que les cinéastes du direct, furent inspirés par ce défi d'un nouveau cinéma et de nouvelles normes de représentation du peuple ?

Est-il également raisonnable de penser que si la querelle littéraire eut un certain relais dans la sphère publique, c'est en partie par le fait que le joual avait d'ores et déjà fait irruption dans cette sphère par d'autres moyens, comme le cinéma et la télévision (Radio Canada) qui diffusait massivement les films de l'ONF ?

Étant donné que les cinéastes du direct furent également fascinés dans leur jeunesse par les œuvres de Miron ou de Savard, mais aussi de Félix Leclerc, et qu'ils étaient eux-mêmes souvent des littéraires (Perrault, Godbout pour ne citer qu'eux), et que des écrivains collaborent régulièrement avec l'ONF dans les années 1950-1960, on est face à la question de l'œuf et de la poule. Mais néanmoins, il semble certain que l'irruption du joual à la télévision et au cinéma a dû avoir un effet d'entraînement et de fascination très important sur le reste de la société et des artistes québécois à une époque où les repères et les normes doivent être repensés en raison de la faillite de l'idéologie religieuse.

Au fond, les questions qu'il s'agit de se poser sont les suivantes : d'où vient cette conscience aiguë et à ce point insupportable d'un hiatus entre la littérature classique et la réalité vécue du Québec à *cette époque précise* ? D'où vient cette *césure ressentie* par l'écrivain entre l'écrit et une parlure qu'il est incapable de rendre, et que pourtant il devra s'obliger à rendre pour prétendre appartenir à la culture québécoise et en tenir un discours critique ? Cette dichotomie, par comparaison, ne se retrouve quasiment pas en France, bien qu'on y trouve aussi des écrivains « régionalistes » (Pagnol ou Mistral par exemple). Mais il ne semble pas y avoir, à notre connaissance en tout cas (il est vrai fort limitée sur la question) d'impossibilité à s'exprimer, ou de solitude de l'artiste, qui découlerait d'un fossé ressenti entre la langue littéraire à laquelle il se conforme et la langue parlée de « son » peuple, et ce en dépit du fait qu'on trouve bien en France aussi de multiples accents régionaux et de nombreux niveaux de langages renseignant sur la catégorie sociale (et non la classe). Autre contexte, autres processus historiques. Toujours est-il que cette dichotomie entre littérature et langue parlée est fondamentale au Québec pour comprendre le rapport des écrivains à la langue dans les années 1960, mais aussi des cinéastes, des dramaturges, des poètes.

Notre hypothèse est que cette question de la langue littéraire devient brûlante dans les années 1960 parce que, au-delà de l'expérience vécue quotidiennement par ces écrivains du joul, un élément les a confrontés, dans leurs prétentions littéraires, à une réalité à la fois impossible à contourner et à la fois fascinante et révélatrice. Ils se sont soudain focalisés sur une parole non pas transcrite par la littérature mais une sorte de « littérature-vérité » qui faisait de la parole sa matière brute, et ils ont vu dans la langue elle-même, dans le vernaculaire, des dynamiques cachées, un potentiel à la fois libérateur et la marque d'une aliénation, ce qui est paradoxal : ils ont *vu* le joul.

Nous avons indiqué en introduction que nous nous défions dans rapports de causalité un peu trop évidents et ne tenant pas compte du contexte global qui les voit naître, comme celui d'un lien entre la renaissance de la littérature jouale et l'émergence du cinéma direct quelques années auparavant. Cependant, nous ne pouvons nous empêcher de constater plusieurs faits troublants qui étayaient cette hypothèse, et que nous allons présenter ici.

Le premier de ces faits est l'émergence, à la fin des années 1950, de l'équipe française de l'ONF qui se montre particulièrement sensible à la question de la parole spontanée et de son traitement par le cinéma, qui est l'un des apports clés du cinéma direct. Ses productions peu à peu sont largement diffusées, notamment sur le réseau de Radio-Canada et dans les circuits communautaires de l'Office National du Film : malgré ce que l'on peut en penser, malgré les réticences d'une partie de la direction de l'ONF au cinéma direct, les films qui sont produits alors par l'équipe française sont bel et bien diffusés, et assez largement diffusés grâce aux stratégies même de distribution de l'ONF, qui multiplie les canaux de diffusion et s'assure d'un suivi auprès des populations.

Ces films confrontent aux représentations traditionnelles une « image » nouvelle du Québec et surtout des parlures qui y sont répandues, laissant souvent – et pas seulement dans les films de Pierre Perrault – la part du lion au joul, à l'oralité, démontrant ce-faisant ses qualités esthétiques et dynamiques, interpellant les auditoires, qui sont particulièrement actifs comme nous l'avons vu dans notre partie sur l'histoire du cinéma au Québec.

Pour conforter ce lien possible, nous pouvons nous appuyer sur une remarque de Lise Gauvin qui, bien qu'elle n'établisse nullement de rapport de filiation entre les cinéastes et les écrivains, n'en suggère pas moins une corrélation puissante :

Littérature-vérité, les œuvres de Parti pris le sont au même titre que ces documentaires réalisés par l'équipe française de l'ONF, qui visaient à capter la réalité de la manière la plus directe et la plus spontanée possible (Gauvin, 1975 : 73).

Bien que le terme de « littérature vérité » nous semble aussi questionnable que celui de « cinéma vérité », cette remarque de l'une des principales spécialistes de la littérature québécoise de l'époque est assez intéressante, elle montre notamment la corrélation entre *Parti pris* et les cinéastes de l'ONF, lesquels publiaient fréquemment dans la revue, notamment sur des questions relatives à la représentation du peuple et de la culture québécoise, comme dans le numéro d'avril 1964 (sur lequel j'ai publié un court article : Scheppler, *Nouvelles « vues » sur le cinéma québécois*, printemps 2007).

Dans le dossier spécial de *Parti-Pris* d'avril 1964 sur l'ONF est fait état de la nécessité d'un cinéma national québécois indépendant des structures fédérales comme l'ONF, de la nécessité de représenter la réalité québécoise. Pierre Maheu, dans l'édition résumée des débuts de l'Équipe française :

Un moyen d'y parvenir s'offrait à eux, sensationnel dans sa simplicité, ce fut le candid eye. C'est ainsi, au moyen d'une technique que les cinéastes de l'Équipe Française ont réussi à tourner contre le régime le jeu qu'il leur imposait. En effet, le candid eye, tel qu'il a été développé ici, semble respecter les règles du jeu : comment pourrait-on convaincre de n'être pas assez documentaire des gens qui vont photographier, sur place, des tranches de vie ? Mais la vérité du candid eye est le contraire de l'objectivité abstraite, justement parce qu'il atteint, derrière les façades officielles, la vie réelle où se révèle l'aliénation d'une société. Cette vérité camouflée, les cinéastes de l'Équipe Française se sont donné les moyens de la poursuivre partout. (...) La qualité dominante du documentaire, c'est le détachement, le nouveau cinéma québécois, au contraire, est passionné, tendu entre l'acceptation et la critique du peuple qu'il découvre. Ces premiers films, il y a quelques années à peine, résultèrent déjà d'une volonté d'assumer notre réalité. C'est le cas par exemple des Raquetteurs ; pourtant ce film est avant tout critique, il nous révèle une carence, une aliénation, qui rend les personnages ridicules. Mais fondamentalement, tout le cinéma nouveau repose sur une découverte de soi : le cinéaste identifie son peuple, lui donne une image de lui-même (comme le poète un nom), et s'identifie à lui.⁸⁸

⁸⁸ Maheu, « L'ONF ou un cinéma québécois », *Parti pris*, No 7, p.3-4.

On voit donc à travers cette citation à quel point les écrivains comme Maheu ont pu être impressionnés par les « prouesses » des cinéastes de l'ONF qui ont trouvé le moyen de détourner le mandat de l'ONF pour produire des films qui représentent la société québécoise aliénée et en pleine mutation, dans une sorte de symbiose qui semble faire leur admiration.

La dimension polémique et politique de ce cinéma est encore appuyée par Gilles Carle, qui relie directement le cinéma direct à l'émergence d'une culture québécoise et un renouveau du nationalisme :

Cette nécessaire recherche d'une qualité, d'un style cinématographique original, les journaux l'ont hélas confondu avec un produit d'importation, le cinéma vérité, alors même qu'ils auraient dû être les premiers à y voir l'équivalent dans le domaine du cinéma de ce qui se passait partout ailleurs dans le Québec. La recherche d'une vérité cinématographique québécoise serait complètement étrangère à la montée d'un nouveau nationalisme québécois ? Allons donc ! Même une revue spécialisée, « Objectif », a été dupe et y est allée d'un long article sur l'omniprésence des idées rouchiennes parmi l'équipe française. Mais qu'on se rassure : les films de l'équipe ont été avant tout une appropriation passionnée du milieu : le pittoresque (regard de l'étranger) y a cédé la place au familier ; le mythe a cédé devant la réalité.⁸⁹

Dans ce passage, outre au fait que l'auteur réfute une lecture « étrangère » du direct québécois (dans la droite ligne de ces écrivains du joul qui se méfient des normes étrangères), Gilles Carle rappelle que le cinéma direct est polémique aussi parce qu'il s'intéresse à la réalité au mépris du pittoresque et du cliché dans lesquels la réalité québécoise a longtemps été enfermée au cinéma avant les années 1960. Nous soulignons ici qu'il s'agit également de l'un des principaux écueils mis en exergue par les écrivains de la querelle du joul, qui voulaient, à l'opposée des « régionalistes », se défaire de toute évocation d'un Canada français enlisée dans le pittoresque, pour aller au contraire vers ce qui pose problème et choque le lecteur dans ses préjugés. Une fois encore, nous pouvons raisonnablement penser que l'initiative de ce rejet du pittoresque pour cerner une réalité québécoise problématique incombe en premier lieu aux cinéastes du direct qui ont en quelque sorte ouvert la voie à la littérature ; s'ils n'en sont pas les initiateurs, les cinéastes auront à tout le moins participé activement à ce mouvement de démystification du réel.

⁸⁹ Carle, « L'ONF et l'objectivité des autres », *Parti pris*, No 7, p. 13.

Le second de ces faits troublants est que plusieurs écrivains ou critiques de cette période sont également des cinéastes de l'ONF (Godbout, Perrault), qui n'hésitent jamais à mettre en relation leur création littéraire et cinématographique, l'une se nourrissant souvent de l'autre. À preuve cette citation de Godbout qui pourrait très bien correspondre à une approche du cinéma :

Comment se présente le choix réel d'une écriture québécoise aujourd'hui ? L'écrivain québécois se voit forcé d'admettre que pour décrire son pays et ses hommes vivants, il lui faut assimiler le joul jusqu'à ce qu'il puisse le rendre sans faire du pittoresque, sans non plus en user comme du code d'une littérature qui n'aurait que déplacé le centre de gravité de son rituel (Godbout, 1975, 86).

Pour ces auteurs, la démarche cinématographique est inséparable de la création littéraire, elle s'en nourrit et inversement. Perrault a lui-même souligné à plusieurs reprises que son apprentissage d'une écriture qui rende compte spécifiquement de sa propre culture s'est fait par la fréquentation assidue du pays et une implication en profondeur, évidemment, mais elle s'est faite aussi par la découverte de la parole *enregistrée* et de l'état de grâce du fabulateur qui explose devant la caméra et les spectateurs que sont les cinéastes, comme Grand Louis. Le cinéma est alors la façon justement d'échapper aux normes littéraires pour aller directement vers la réalité de la culture locale et s'en faire une représentation qui ait comme préalable de *donner la parole avant de la prendre* :

Il m'arrivait d'essayer de décrire une rivière Richelieu, une rue de Montréal, un Cap Tourment et, en me relisant, je reconnaissais une Loire, un Grand Boulevard ou un Finistère. Divorce des mots et de l'écriture. Peut-être que l'écriture ne ressemble qu'à l'écriture, et le cinéma qu'au cinéma. Toujours est-il que j'avais l'impression de vivre dans un pays étranger à mon âme d'emprunt... sans pour autant me sentir coupable. Personne ne nous avait jamais parlé de nous-mêmes, sauf pour nous mépriser du haut des humanités (Perrault, 1985 : 61).

À travers cette citation, l'écriture apparaît d'abord pour Perrault en opposition au réel et à sa perception. C'est justement le passage, ou la médiation par le cinéma direct (qui donne la parole avant de la prendre) qui l'aidera à surmonter cette impossibilité à dire le pays par l'écriture. En ce sens, le cinéma apparaît pour Perrault non pas en opposition à l'écriture, mais en complémentarité, et lui non plus n'est pas exempt de risques, comme le laisse entendre l'idée que le cinéma ne ressemble qu'au cinéma ; ce serait donc par une sorte de « complémentarité » des approches littéraires et filmiques que Perrault aurait découvert son pays et surtout les voies pour le représenter, le nommer, le dire.

Pour ces écrivains qui furent aussi cinéastes, on peut raisonnablement penser qu'un processus du même type a pu prendre place, qui a donc tout autant nourri leurs ambitions littéraires que calmé leurs réticences à voir l'écriture tourner en vase clos et produire du pittoresque, du cliché. Dans tous les cas de figure, des films comme *La Lutte* lancent un défi aux écrivains québécois soucieux de ne pas taire des hommes : arriver à produire une écriture qui donne elle aussi la parole.

Le troisième des faits qui montre une éventuelle irruption du cinéma direct dans la querelle du joual et la question de la langue au Québec consiste en fait en la mise en cause de Perrault par Jean Marcel dans le Joual de Troie (nous répétons ici la citation, qui nous semble suffisamment importante pour la remémorer au lecteur, pour bien en situer l'analyse) :

Je ne sais rigoureusement pas ce que c'est de bien parler. Je sais seulement que lorsque j'entends parler le Grand-Louis des films de Pierre Perrault, je me tais et j'écoute, ébloui, car personne n'a jamais parlé comme ça dans mon quartier de Saint-Henri. C'est que Grand-Louis est un homme libre, vivant isolé dans son Île aux Coudres et n'a par conséquent pas été contaminé par l'agression des conditions historico-sociales dans lesquelles vivent le plus grand nombre de Québécois. (...) Grand-Louis vit dans un monde où le langage possède encore une fonction référentielle globale et capitale, qui est la communication entre les hommes à l'intérieur d'une petite communauté humaine (...). Je sais aussi que tous les orateurs de l'Indépendance du Québec, de Pierre Bourgault à René Lévesque, sont des hommes qui ont reconquis pour eux-mêmes, les uns après les autres, les conditions primordiales de la conscience où la disponibilité du langage redevient totale (Marcel, 1973 : 101-102).

Cette citation indique donc que le cinéma a marqué le monde de la littérature et de la linguistique. Elle consacre aussi en quelque sorte l'épuisement de l'adéquation entre cinéma direct et parole du peuple, un épuisement qui résume au fond la querelle du joual : l'unanimité qui s'était faite jusqu'alors autour du joual comme « expression » de l'âme du peuple québécois n'existe plus : en 1970, les représentations homogénéisantes du peuple québécois volent en éclats (ce que laisse d'ailleurs voir et entendre *Un Pays sans bon sens*).

Néanmoins, cette citation de Marcel est révélatrice d'une certaine « place » du cinéma dans la réflexion sur le peuple québécois : lorsqu'il cherche des exemples d'orateurs libérés des facteurs historiques qui ont asservis les Québécois et leur culture,

lorsqu'il cherche donc des orateurs libérés de cette situation de colonisé, et qui sont donc par définition des Québécois libres pouvant servir d'exemples à un peuple futur à l'expression entière et intacte, il cite évidemment Bourgault et Lévesque, mais avant tout, il cite l'exemple de Grand-Louis Harvey de l'Île aux Coudres, qui a donc dû lui faire une impression suffisamment forte en tant que romancier, linguiste et essayiste ; il ne cite pas des hommes politiques influents, ni des personnages de théâtre ou de roman : il cite un personnage de documentaire de l'ONF.

En conclusion, il nous semble donc que le cinéma direct, qui visait au fond à célébrer le vernaculaire et la culture québécoise en train de naître au début des années 1960 et à en dénoncer l'asservissement, a non seulement donné à la littérature jouale une assise, une légitimité, mais il a également participé à son émergence en lançant d'une certaine façon un défi aux écrivains du Québec : celui de tordre les normes de la littérature et de l'écriture pour arriver à leur tour à « donner la parole » et rendre compte de la réalité locale.

Nous verrons plus tard comment Perrault, rebondissant sur ce défi lancé à la littérature, a alors exigé du cinéma qu'il réinvente sa propre écriture, dépassant le cinéma de constat qu'est le direct pour aller dans l'exploration de nouvelles formes cinématographiques.

IV.3.6. Perrault et le joual.

Nous allons donc maintenant nous intéresser spécifiquement aux relations complexes et multiples, passionnelles, que Perrault entretenait avec les parlers vernaculaires du Québec : avec le Joual.

Nous procéderons en trois étapes :

La première traitera de la passion de Pierre Perrault pour le joual, ce qu'il y trouve comme inspiration artistique et poétique. La deuxième concernera la prise de parole comme prise de position politique. La troisième interrogera l'influence éventuelle de la querelle du joual et de son déroulement sur l'évolution de la conception que Perrault a du joual.

Le joual créateur.

Je voulais sortir de la fiction une bonne fois pour toutes. Et de la théorie. Je n'étais ni un cowboy ni un mousquetaire. Je cherchais mes mots. Et les mots qui me manquaient ne se trouvaient ni dans les dictionnaires, ni au cinéma, ni même dans les chansons de Trenet, ni encore dans les premières de Félix ou les dernières de Ferland. Mes mots ne parvenaient pas à la conscience. Et c'est ainsi qu'il faudrait expliquer la récente écriture joualeresque par le besoin de retrouver le langage maternel. Car où sont-ils les mots qui font naufrage dans mes sables sinon dans la bouche des capitaines ? Mots palpables. Mots tangibles. Sonores. Et surtout fraternels. Et je les retrouvais parfois dans ma mémoire. Mais l'écriture, par un vieux réflexe inqualifiable, prétendait les bannir. Et du même coup nous sommes hors la loi, repoussés dans la clandestinité, exilés en littérature. Dès lors, j'ai récusé l'écriture qui prétend bannir la vulgarité. Car j'étais né vulgaire comme on parle du nom vulgaire des plantes. Vulgaire et vernaculaire. Autrement dit habitant. Ma vie ne ressemblait pas aux livres mais au langage. Et je me retrouvais à l'aise, de plain-pied dans leur parolis, leurs discours, leurs chouennes interminables, leur goût du superlatif et du sans bon sens. Privés d'écriture, ils ont perfectionné le langage. Je me suis fait tout oreilles. Je voulais tout savoir, tout comprendre. Par cœur. Et rien n'est plus juste que l'opinion du langage sur les hommes qui le parlent (Perrault, 1985 : 62-63).

Par cette longue citation introductive, qui en dit peut-être trop ou qui risque d'avoir tout dit, nous voulons ici proposer une réflexion sur la passion de Perrault pour le vernaculaire. Même si le but ici n'est pas de faire du commentaire de texte, nous souhaiterions néanmoins souligner quelques aspects particulièrement « parlants » de cette citation dans laquelle Perrault témoigne de sa passion soudaine et profonde pour le joual.

Comme nous l'avons dit, cette passion ne lui est venue qu'après les années 1940 et dans ses écrits de jeunesse, on n'en trouve pas la trace. C'est donc dans ses pérégrinations avec sa jeune épouse dans Charlevoix que lui est venue ce qu'il convient d'appeler une révélation, quoiqu'il n'aimerait certainement pas le caractère mystique et religieux d'une telle expression. Cette révélation du joual est une révélation *de lui-même*, puisque par lui il découvre non pas sa vraie « nature », mais se réapproprie les mots maternels qui dormaient en lui et ne demandaient qu'à ressurgir : on a affaire avant tout à une révélation esthétique qui rejoint l'être profond de Perrault, les mots de sa mère. Le joual est donc en quelque sorte une langue maternelle (que les « humanités » avaient assourdi en lui), et sa redécouverte lui fut un choc esthétique autant qu'une révélation de son rapport au « pays ».

Le joual lui permet à la fois de retrouver sa langue maternelle, mais aussi son inspiration créatrice, puisque il sera peu à peu capable d'écrire et de décrire son pays, puis de l'inventer. Le joual, surtout, lui permet d'entrer en contact, ou en relation avec ce pays : c'est une porte d'entrée.

Ce pays est de l'ordre du vécu, du maternel, mais aussi de l'imaginaire, du superlatif, de la fabulation, de la vantardise : le pays est dans le joual, dans la chouenne, et nous remarquons à ce propos que Perrault parle de « joualeresque » comme il dirait rocambolesque : un pays dans le superlatif, dans l'invention perpétuelle et la vantardise, donc, mais un pays qui se trouve *par* et *dans* la parole. Et cette parole est multiple : il parle de joualeresque, mais aussi de chouennes et de discours, de parolis, soulignant par là qu'il y a autant de parlars que de parleurs, de chouenneurs.

Nous remarquons enfin que ce pays de la parole s'érige en quelque sorte contre la culture institutionnelle, c'est à dire contre l'écriture et ses normes, contre les représentations communes. À ce propos, lorsque Perrault rejette l'écriture, il renvoie dos à dos le cinéma et la littérature, voire, même, la chanson : comparant l'écriture globale qui

les traverse tous trois, ils les récuse comme autant de véhicules d'une seule « fiction » qui prend de multiples visages mais qui se substitue à chaque fois à ce pays imaginaire mais vécu, qui n'est accessible qu'à travers les mots et le superlatif du joul.

Le rapport de Pierre Perrault à l'écriture et à la création littéraire est donc fort ambigu : il est un écrivain qui récuse l'écriture.

Ce qui est étrange, c'est que lui-même n'écrive pas en joul, quel que soit l'ouvrage. La citation en introduction de ce chapitre le montre amplement : même pour faire l'article du joul, il n'écrit lui-même jamais en joul : le joul qui parsème ses textes provient de deux origines : la citation de personnages des films ou de personnes rencontrées au cours de ses voyages, ou l'emploi de quelques termes vernaculaires, souvent des termes techniques de navigation, de chasse ou de pêche.

Ce qui transparait alors de son écriture, c'est en quelque sorte l'idée qu'il cherche là encore, comme dans son cinéma, à « donner la parole » : il cherche à infuser ses textes de la présence sonore de ses personnages filmiques, dont le lecteur s'il a vu les films, se remémore d'autant plus facilement la voix que le rythme même de la parole est transcrit visuellement : (citant Alexis) :

d'après ce qui nous a été raconté

par nos parents...

que leu' parents leu-z-ont conté...

c'est les Indiens

qui ont trouvé la place de la pêche

(Perrault, 1985 : 31)

La citation est parfois si vaste qu'elle occupe plus de la moitié d'un texte. Mais, à la différence du cinéma, ses textes cherchent en revanche à l'impliquer, *lui*, Pierre Perrault, en tant que responsable de ce qui est dit : tout est fait dans les textes pour que le lecteur sente sa présence, sa propre parole, sa subjectivité : utilisation du style direct et de la première personne, évocations personnelles, renvois aux films marquant une complicité avec le lecteur qui les a vus et se sent de fait « impliqué » dans la confidence ; mais, en revanche, même lorsqu'il s'adresse directement au lecteur, l'auteur n'utilise pas le joul ou sa transcription stylistique, ni même une forme littéraire « oralisée » dans laquelle apparaîtraient les silences (« ... »), les contractions de langage (« leu-z-ont »).

Perrault, dans ses textes, utilise conjointement le style du témoignage subjectif et de la citation en « joul visuel », et donne donc à lire de multiples niveaux de langages. C'est dans leurs interstices qu'apparaît un potentiel poétique, qui utilise des formes d'autant plus incongrues que sa littérature s'acoquine souvent avec le théâtre, comme dans ses « récits de film » : *Pour la suite du monde* (1992), *Règne du Jour* (1968), *Les Voitures d'eau* (1969), *Un Pays sans bon sens* (1972), *La bête lumineuse* (1982), ce qui fait dire à Stéphane-Albert Boulais que le livre tiré du film *La bête lumineuse* en 1982 est « la première grande pièce de théâtre *pocaille* » (Boulais, 1988 : 143).

Ce mélange des genres, entre cinéma, littérature, poésie et théâtre, relève d'une démarche plutôt iconoclaste qui renforce le potentiel poétique et polémique de l'œuvre de Perrault prise dans son ensemble. Ce mélange des genres, qu'on ne trouve d'ailleurs pas que dans les textes, semble être en quelque sorte la « solution » trouvée par l'écrivain pour continuer à écrire malgré les écueils de la *fiction* qu'introduit la littérature dans sa médiation avec le réel.

Le joul politique.

On pourrait même prétendre que le mot n'est pas le signe du langage parlé, mais seulement son support grossier. C'est l'intonation, le ton, le débit, l'homme-parlant qui donne un sens aux mots (Perrault, 1972 : 41).

Il n'est pas certain qu'au départ, Perrault ait perçu la dimension politique et indépendantiste du joul, tout comme il n'est pas certain non plus qu'il se soit intéressé au joul en tant que « dégradation » de la langue et de la culture.

Plus porté à recueillir le vernaculaire du Bas du Fleuve que celui de Montréal, sur lequel il reviendra surtout dans des dizaines d'émissions de radio, il est avant tout ébloui par la puissance poétique du joul et de la chouenne. Son premier geste est donc de capter ce vernaculaire en tant que semence de la langue poétique. Ses premiers recueils de poésie, sa première pièce de théâtre font bien état de cette tentative de réinvestir la chouenne dans sa propre création, de modifier en profondeur son écriture par l'apport non seulement de mots et d'expressions, mais aussi et surtout d'une expérience, d'un vécu :

Une belle « mouvée » passe entre les îles lumineuses et se retrouve parmi les filets qui dérobent la sortie...

Parfois, une bête se maille près de la surface...

Petit à petit, toute une mouvée se disperse, les uns prenant leurs barbes dans les mailles obliques se noient en tournoyant. (...)

Seize mains blanches tirent les soixante-quinze mailles du mur qui par vingt brasses de fond entoure la mer d'obstacles, et pour décrire ce geste, ils disent qu'ils « paumaillent » le filet (Perrault, 1967 : 128-129).

Mais, plus que des mots, Perrault a vite trouvé dans le vernaculaire une « présence », c'est à dire des gens qui habitent la parole et se l'approprient, la tordent selon leurs besoins, au mépris des règles et des dictionnaires (ou dans leur ignorance). Ce qui l'a fasciné dans la culture orale, c'est l'adéquation entre une expérience précise (la pêche, par exemple) et les mots utilisés pour en parler : non pas que le mot soit l'essence de la chose, mais plutôt que le mot indiquât une volonté première de s'approprier la chose en la nommant soi-même : en nommant les éléments de leur expérience avec leur propres mots, les pêcheurs et les chasseurs du Bas du Fleuve avec qui Perrault a traîné entre 1955 et 1960, lui ont « révélé » une dimension cachée de la langue. La possibilité d'informer le réel de son expérience par le langage.

Mais Perrault a rencontré ce-faisant un autre récit, qu'Alexis Tremblay lui a fait redécouvrir : les comptes-rendus de Cartier, qui sont centraux dans l'idée que Perrault se fait du rapport entre langue, pays et littérature : par les récits de Cartier, écrits en vieux français, en *vernaculaire* donc, Perrault a compris comment le joual permettait, dans une certaine mesure, de garder une trace de l'expérience personnelle, et de l'appropriation du réel par le nom qu'on donne aux choses et dont on informe l'expérience. Aux yeux de Perrault, Cartier était le premier marin-pêcheur-explorateur de l'Île aux Coudres :

Cartier soupçonnait-il toutes les richesses accumulées par les courants et les migrations dans cette mer par ailleurs inhumaine ; ou alors voulait-il simplement garder le secret ?

Il suffit pour être convaincu que Cartier n'inventait pas son voyage d'entendre le suivant récit contenu dans les Relations :

Estans à icelle baie de Napetipi nous aperseumes ung grant navire, qui estoit de la Rochelle, qui avoit passé la nuyt le hable de Brest, où il pensoit aller faire sa pescherie ; et ne savoient pas où ilz estoient. Nous allames à bord, avecques nos barques, et le mysmes dedans ung aultre hable, à une lieue plus à l'ouest.

Ainsi donc Cartier, capitaine du Roy, indique à « un grant navire qui estoit de la Rochelle » une route de la mer.

Ainsi donc, Cartier et ce capitaine connaissaient déjà ce havre de Brest « où il pensoit aller faire sa pescherie » (Perrault, 1963 : 51).

Au fond, ce que Perrault a trouvé dans le vernaculaire du Bas du Fleuve, c'est une solution de continuité entre l'expérience poétique et la parole. Or, cette expérience était à ses yeux infiniment plus *puissante* que ce qu'il pourrait jamais écrire ou décrire. Au contact de Grand-Louis, d'Alexis, puis de tous les conteurs et fabulateurs qu'il a rencontrés par la suite, Perrault s'est donc mis à chercher une nouvelle écriture qui rende compte de cette expérience, qui soit fondée sur cette expérience :

Un tel homme ne peut pas mourir. Et même s'il reconnaît les signes de sa mort et le poids de neige de sa chevelure, le récit prend dans sa bouche goût d'obole. Mais il lui manquait une mémoire. Et pourtant nulle écriture ne pouvait lui rendre justice. Et comment trouver un interprète puisqu'il était la faconde en personne, l'éloquence parmi nous, le poète instantané qui ne réclame ni papier ni écritoire mais l'audience chaleureuse, et il s'enflamme, renouvelant le geste, à la fois acteur et récitant, racontant l'Iliade longtemps avant la naissance d'Homère qui en recueillera les miettes. Et je l'écoute de toutes mes forces sans deviner encore qu'il est l'épopée d'avant l'écriture (Perrault, 1985 : 22-23).

Cette écriture, bien-sûr, il ne la trouvera pas spécifiquement dans la littérature ni dans la poésie. C'est à travers le mélange du filmique, du littéraire et du poétique, par le jeu de la citation et de la mise en abîme, qu'il va tenter de rendre compte de cette « révélation » de l'oralité. Cette puissance du vernaculaire qu'il associe donc à l'oralité, ou à la situation d'oralité, fonde à ses yeux la culture québécoise et annonce sa renaissance dans les années 1960 : « *dès lors, j'ai voulu constater leur parole, abandonnant pour ainsi dire l'écriture aux romanciers, ces notaires de l'âme. La mémoire débutait* » (Perrault, 1985 : 28).

En proposant de fonder la culture québécoise en train d'émerger sur l'oralité des « génies d'avant l'écriture », en essayant de transmettre non pas seulement leur parole mais leur mode d'expérience du réel, par cet « entre-trois » qui navigue du poétique au filmique en passant par le littéraire, Perrault a donc fait entrer la *chouenne* de plain-pied sur le terrain du politique, faisant donc sa part dans la querelle du joual, se signalant aux écrivains et aux linguistes comme Jean Marcel. Son approche était d'autant plus politique qu'elle se voulait, dès 1960, hautement fondatrice : la *chouenne* à ses yeux et dans son œuvre est un état de la parole qui garde la trace de l'expérience (en forgeant des mots),

une parole qui nomme le pays et se l'approprie, à la façon de Cartier, le « Grand Ancêtre ». Ce dernier aspect, qui combine à la fois appropriation du pays par la parole et mythe fondateur, fonde la légitimité de la culture québécoise qui y prend, aux yeux de Perrault, ses racines les plus anciennes : le joual, ou la chouenne, se fait donc politique et historique, ouvrant la voie à de nouvelles formes artistiques que Perrault ne manquera pas d'explorer.

Y a-t-il parcours de Perrault dans la querelle du joual ?

Qui sont ces gens d'écriture qui prétendent régenter la parole comme s'ils avaient honte du meunier dans ses habits de farine ? (Perrault, 1974, 1985 : 63).

En fait, il existe peu de documents qui montrent l'interaction directe de Perrault avec la querelle du joual. Cela dit, au vu de l'évolution de son cinéma et de sa démarche entre 1963 et 1970, nous pourrions tirer quelques conclusions qui ne sont pas dénuées de fondements.

La querelle du joual ne fut pas une « marche historique » mais une sorte de croisée des chemins où il s'agissait pour les écrivains comme pour les créateurs québécois en général de choisir une voie et d'éviter les écueils des autres, notamment la défense du joual comme promotion du pittoresque ou de la québécutude. Aujourd'hui encore, quarante ans après, la question est trouble et le problème de la langue se pose encore régulièrement au Québec, peut-être avec moins de passion qu'autrefois, ou en tout cas le débat ne porte plus sur le joual mais sur le français.

Comme cette querelle ne fut pas à proprement parler une marche ou un processus historique, nous avons préféré montrer les principales postures qui s'en dégagèrent et entre lesquelles durent manœuvrer les artistes comme Perrault pour trouver et définir leur propre rapport au vernaculaire et à la langue.

Nous avons donc préféré montrer des postures entre lesquels naviguer, car nous pensons que c'est ce que fit Perrault à ce moment-là, comme le prouve l'évolution de son travail et de sa propre posture en tant que cinéaste et écrivain entre 1963 et 1970.

Il faut savoir qu'au départ, Perrault est un farouche opposant, on s'en doute, aux campagnes du bon parler français, ou aux écrivains qui rejettent le joul comme langue tarée. Perrault endosse le joul comme il endosse la population qui le parle comme étant *son peuple*. Il réfutera donc d'emblée les postures qui soutiennent que le joul ne peut être un projet en soi. Perrault n'y voit pas une langue appauvrie, bien au contraire. Il y voit la preuve non seulement de l'intelligence des hommes pour s'approprier une langue tout aussi étrangère que la culture qu'on tente de leur imposer par le travail ou les loisirs, une forme de résistance à l'asservissement ; mais il y voit aussi la marque de leur génie humble, de leur capacité à se fabuler, à s'approprier le réel. Il n'est donc pas surprenant qu'il écrive en 1974 :

Le mot deck-load n'est pas plus contestable que la bataille des Plaines d'Abraham. Et ceux qui s'acharnent à corriger le langage des marins de mon pays s'emploient à éponger la pluie sur le matelas sans s'aviser de refaire le toit. Et ce sont des imbéciles ou des menteurs, ou tout simplement des rois nègres (Perrault, 1974, 1985 : 64).

L'expression « roi nègre » fait référence à Duplessis, c'est ainsi que l'appelaient notamment les partisans de *Parti pris* quand ils l'accusaient d'avoir trahi le Québec au profit des intérêts économiques étrangers, notamment américains, tout en faisant croire que le gouvernement protégeait le peuple canadien français, sa langue et sa foi catholique au temps de la Grande Noirceur.

Cette passion de Perrault pour le joul « langue du peuple » n'est cependant pas exempte de distance critique, qui va s'accroître tout au long des années 1960 et des années 1970, justement parce que Perrault est attentif au débat de société qui entoure le joul, et encore plus à celui qui entoure l'émergence du néo-nationalisme et de la souveraineté : pour lui les deux sont liés. Perrault écrit ainsi, à propos du manifeste du Front de Libération du Québec, à l'origine de la crise d'octobre, diffusé de force sur les ondes de Radio-Canada :

Ils parlaient donc un joul impeccable. Il y en a qui parlent mal le joul et d'autres qui parlent mal le français de Ronsard. Je m'intéresse à l'éloquence du cœur dans toutes les langues. Je voudrais qu'on comprenne le mot joul un

jour enfin. Il a été inventé sans malveillance et pour décrire un petit phénomène d'écriture. (...) Mais tout de suite on s'est emparé du mot pour nous mépriser une fois de plus. Et c'est pourquoi je l'endosse. Je parle joual. (...) Et ils parlaient le langage de nos misères, de nos malédictions, de nos mères. Ils ont mobilisé toute l'attention, toute notre conscience à bout d'âme, écervelée, comme une révélation. Nous étions à l'écoute de notre âme. On aurait dit que tout un peuple hésitait au seuil d'une joie, était sur le point de passer aux actes, de s'intenter lui-même. (...) Même Claude Ryan riait. Il était devenu comme un enfant. Il l'attendait lui aussi peut-être depuis longtemps, cette joie-là (Perrault, 1973 : 98-99).

Pour Perrault, le joual fait donc partie du projet national et de l'émancipation du peuple, et il est donc nécessaire, si on l'endosse comme il le fait, de se défier des dérives : l'idéologie de la québécutude et le pittoresque.

Quelle va être son attitude face à ces deux dérives possibles de l'irruption du joual sur le terrain politique ?

Il nous semble que l'évolution entre 1963 et 1970 de ses films et de sa démarche cinématographique plaident en faveur d'un rejet des aspects extrêmes de la québécutude : le rejet de la différence au profit de l'homogénéité de la culture et de la nation, la célébration narcissique du soi etc.

Ainsi il s'éloigne de film en film de la représentation d'une communauté homogène (*Pour la suite du monde*) pour en montrer au contraire les racines problématiques (*Le Règne du Jour*), puis la complexité des relations au monde et à la globalisation de l'économie (*Les Voitures d'eau*). Il en arrive, avec *Un Pays sans bon sens*, à poser directement la question du pays dans son hétérogénéité, à poser le problème de sa constitution en tant qu'entité politique et culturelle. Nous ne voulons pas dire qu'il n'y a pas de peuple dans le cinéma de Perrault, mais celui-ci est problématique dans tous ses aspects : tant les paroles que les représentations sont morcelées.

La parole, par le biais du montage, va elle aussi s'ouvrir à l'altérité, à la question même de ce qui forme le pays, la communauté : c'est sur la confrontation des paroles et des registres de langues, sur le dialogue paradoxal entre des inconciliables que fonctionne justement *Un pays sans bon sens*. Le traitement de la langue, et sa place dans le tissu filmique, ont évolué de façon significative depuis *Pour la suite du monde*, pour aller vers toujours plus de complexité : Perrault tente d'éviter les clichés.

Comment s'y prend-il ?

D'abord, il en appelle à l'avis des spectateurs, comme lorsqu'il met en place des « jeux de mots visuels » dans *Un Pays sans bon sens*, qui viennent donner un deuxième sens à ce qui se dit et ce que l'on voit : par exemple, les caribous pris dans les filets des chasseurs, sur fond d'un discours de Pierre Bourgault du Rassemblement pour l'Indépendance Nationale qui se demande pourquoi les Canadiens français laissent leur langue au vestiaire en arrivant au travail, tandis que Benjamin Simard, commentant les images de sa chasse, indique que ces caribous sont faciles à piéger : les sens multiples qui se télescopent ici demandent non seulement la lecture du spectateur, mais ils demandent également son commentaire tant ils sont, d'une certaine manière, provocateurs.

Ensuite, Perrault dans ses films met tout en œuvre pour présenter, via le montage, une parole « libre », par le jeu de la citation, c'est à dire qu'il n'endosse pas directement cette parole en tant qu'auteur, celle-ci est investie dans un vaste dialogue dans le film et au-delà, elle « parle pour elle » en quelque sorte, plus qu'elle ne parle pour l'auteur ou pour la thèse du film ou son discours. Cette attitude pourrait parfois avoir des accents populistes, comme dans *Les Voitures d'eau*, lorsque les capitaines dénoncent les grèves de débardeurs et remettent en cause le principe de liberté de manifestation nouvellement acquis (nous sommes en 1967). Mais leur discours se pose à lui même ses propres limites, étant donné déjà qu'il est à « plusieurs voix discordantes » et que leurs doutes et leur découragement sont montrés tout autant que leur colère. De plus ces discours justement ne sont pas au service d'un discours global et unifiant : le spectateur est bien conscient de ne pas être face à un documentaire didactique, et s'il y a dénonciation d'une situation, il n'y a pas simplification de cette situation à travers un discours politique sous-jacent : le film ne propose pas de solution concrète, il reste, non pas dans l'expression de la colère et de l'impuissance, mais dans leur écoute.

De façon plus fondamentale, il nous semble que Perrault, en présentant de multiples registres de langues, empêche les spectateurs d'entendre *un* vernaculaire au profit d'une multiplication des paroles individuelles, qui dessinent autant de territoires et de subjectivités qu'il y a de personnages qui témoignent. En ce sens, la langue dans les films de Perrault sert bien à rendre compte de l'expérience du pays, de preuve de la culture ; mais il ne s'agit pas de conceptions unifiantes, univoques ; elles s'amalgament ou s'opposent les unes aux autres. Tout comme il n'y a pas de discours unifiant, ou de

conception unifiée du pays, il n'y a pas non plus de « langue unifiée » : la langue du Québec est célébrée justement dans sa diversité, dans la façon dont chaque personnage, par sa propre parole, se l'approprie. Le joul est donc d'abord affaire intime, difficile à séparer de la matérialité du corps, du souffle de la voix :

Car la vérité d'une parole, c'est sa force de persuasion. Un vrai discours ne s'écrit pas. L'intonation... la tissure même de la voix... l'odeur du souffle... la dent noircie qui sait rire à pleine gorge... la rondeur du palais qui veloute les mots... l'amande des yeux de Marie qui narquoise... la véhémence d'Alexis qui furibonde... la conviction de Grand-Louis qui légende... la logique d'Éloi qui louvoie faute de moteur... tout cela s'évanouit dans l'écriture qui ne connaît de la parole que le squelette (Perrault, 1985 : 28).

Après le cycle de l'Île aux Coudres, qui lui-même voit la représentation de la communauté et de la langue évoluer et se complexifier, Perrault proposa donc *Un Pays sans bon sens*, au moment justement du climax de la querelle du joul. Dans ce film, il confronte et fait se rencontrer de multiples expériences de la culture et du pays, et la conception de la communauté qui en émane se fait de plus en plus complexe et abstraite : si la langue est effectivement ce qui en relie les membres au sens où la parole est *visiblement* ce qui crée les liens et les intérêts collectifs, ces liens tendent en revanche de plus en plus vers la question de la formation de la communauté que vers sa consolidation : les communautés de Perrault sont en devenir, la prise de parole est justement ce qui les ouvre, permet de mettre en place des dialogues, du lien mais elle est aussi ce qui les empêche de se refermer sur elles-mêmes, ce qui les pousse à se mettre en cause (comme la « communauté » formée par la troupe convoquée par le cinéaste au Mouchouânipi, qui se rassemble autour des récits et des traductions approximatives du Montagnais, parallèlement aux engueulades qui viennent sans cesse faire voler en éclat les unanimités et mettre en cause les idées reçues).

L'autre écueil de l'irruption du joul sur le terrain politique est la tentation du pittoresque. Le joul, qui avait comme objectif au départ de laisser s'épanouir une parole et une culture libres et populaire, apparut plus complexe dès le moment de l'explosion de la « poudrière linguistique » : toutes les questions et considérations relatives à la constitution de la Nation avaient évolué au point que le joul, alors, pouvait aussi bien exprimer exactement l'inverse d'une libération et d'une prise de parole, en renforçant l'isolement des Québécois au lieu de les faire interagir avec le monde, et les détournant

des « vrais » problèmes structurels de leur société. Le joual, en tant que langue, peut tout à fait constituer l'élément central d'une représentation pittoresque des Québécois, qui vient corroborer une vision passéiste et un peu limitante de leur culture, pas tellement dissemblable de celle qui enferma longtemps les Canadiens français dans des clichés, les privant de discours. Ce risque du pittoresque obséda littéralement Perrault, qui revint de multiples fois sur la question, notamment dans *Un Pays sans bon sens* (1970 : le film, et 1972 : le livre) :

Et les gens de l'Île aux Coudres se doutent-ils eux-mêmes de cette énorme dépossession de leur âme qui les relègue irrémédiablement dans le pittoresque facile ? Et tout ce pays que j'aime et estime sera-t-il réduit, pour vivre encore, à implorer la clémence des touristes amateurs d'archaïsme et de carnaval ? Comme si nous n'avions plus sur ce fleuve d'autre maîtrise que celle des canots fulgurants et désuets et inutiles des Lachance de l'île aux Canots, dont le génie cherche un emploi parmi les 100000 qu'on nous a promis comme pitance à chien docile (Perrault, 1974, 1985 : 60).

À cette interrogation, Perrault répond lui-même, dans un autre ouvrage :

Ce sont gens qui endossent les fleurs, et les oiseaux et les hommes d'ici ; ni plus ni moins. Tel est l'événement majeur. La révolution culturelle, la confrontation d'octobre n'ajoute rien à l'affaire. Nous sommes nés. Nous sommes sortis de l'ornière du pittoresque. Nous accédons à l'universel et accéder à l'universel c'est d'abord se choisir soi-même, quoi qu'on dise (Perrault, 1972 : 84).

Le « risque » du pittoresque guidait donc Perrault dans sa démarche, créant une tension justement entre le domaine du culturel et celui du politique.

Or, c'est encore en multipliant les prises de parole personnelles, en proposant de multiples niveaux de discours et de subjectivité aux spectateurs provoqués à se prononcer à leur tour que Perrault a tenté de remédier au piège du pittoresque « joualeresque » : par ce biais, il nous semble qu'il récuse l'image abhorrée d'une langue inoffensive et folklorique : le joual est avant tout politique à ses yeux, il n'est pas qu'une recherche esthétique d'écrivain en mal de mots pour décrire le pays. Le potentiel poétique que Perrault puise dans le joual doit être une affirmation de la langue et de la culture, un *cri libérateur*. Avant même la querelle du joual, Perrault a multiplié et confronté dans ses films et ses livres les jouals et les parolis, ce qui eut pour effet (est-ce volontaire ?) d'empêcher la mise en place, dans son cinéma en tout cas, d'une conception unifiante de la langue. Se gardant d'entrer dans le débat linguistique pour réclamer une institutionnalisation du joual ou du québécois, restant sur le terrain du poétique-politique,

il s'est en fait raccroché au joul non en tant que *langue*, mais en tant que *parole* : il est resté sur le terrain de l'oralité, en dehors des questions de normes et de règles pour régir la langue. En se plaçant délibérément sur ce terrain (fragile et glissant) de l'oralité, il est donc également resté à l'écart du débat sur la « langue nationale du Québec ». Peut-être voyait-il dans ce débat le risque tout simplement qu'une langue rigidifiée par des règles linguistiques vienne simplement se substituer à l'ancienne.

Par ce jeu de la citation et de la multiplication des paroles, il est resté loin enfin des normes cinématographique et télévisuelles en matière d'organisation du verbal et de normalisation de la parole. Le travail et la démarche de Perrault éclairent de façon intéressante l'affirmation de Godbout en début de ce chapitre ; c'est justement parce qu'il n'est pas allé du côté de l'écriture, voire qu'il s'est même interdit d'écrire en joul, que Perrault lui a permis de ne pas s'enfermer dans l'image pittoresque d'une langue unifiée et unifiante qui aurait la prétention de résumer ce que sont les Canadiens français. Perrault en ce sens ne cherchait pas à « dominer » le joul. Il cherchait à le susciter, et plus encore à le révéler et le mémoriser, l'immortaliser dans son mouvement même, sa fluidité :

Dès lors, j'ai voulu constater leur parole, abandonnant pour ainsi dire l'écriture aux romanciers, ces notaires de l'âme. La mémoire débutait. Nous étions les premiers capables de mémoire, parmi les premiers à imprimer la parole tout entière, à élever cette sorte de monument funéraire, plus précieux qu'une pyramide, plus incroyable que la momification qui rend le pharaon aussi lamentable que l'oubli, plus efficace que la pierre de Rosette : un monument à la mémoire. (...) Quel étrange hommage au vivant, en forme de poème, grâce à une fragile impression magnétique, invisible à l'œil nu ! (...) Comment démontrer la merveille d'une mémoire qui imprime la parole et les visages ? (...) Une mémoire que l'on suit à l'oreille, comme les traces d'une bête sur la neige et comme la bête elle-même encore vivante dans sa trace. Et aussi les harmonies de la voix, l'écho des chambres, le chant du feu dans la fonte, la minutie des horloges, les chaises qui craquent, le téléphone qui sonne deux fois. Ne font défaut que 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 interprétations (Perrault, 1985 : 28-29).

Cette dernière dimension de la langue, du joul selon Perrault, à savoir sa coalescence avec la parole en situation d'oralité, demande des approfondissements que nous explorerons en conclusion de ce chapitre.

IV.3.7. Conclusion.

Ce jour là, j'ai pris la parole en la donnant, me libérant du risque de l'universalité, la grande obsession des écrivains, qui pensent que le tirage justifie l'écriture. J'ai donc établi mon négoce parmi eux, marchandant les paroles et les âmes, pour justifier l'existence des magnétophones et identifier et localiser mon présent. Le futur et le passé restant, pour lors, à créer de toutes pièces. (...) Peut-être sommes-nous au début d'une nouvelle connaissance de l'homme ? Ne lui avons-nous pas mis trop souvent les mots dans la bouche ? Et si on lui rendait enfin la parole. Celui qui n'a pas, une fois, capturé le langage, retenue prisonnière la parole vécue, vivante, ardente, pour la contempler à son aise, ne soupçonne pas la révélation qu'il pourrait en tirer. L'écriture a tout simplifié à outrance. Elle a surtout été le privilège de quelque uns. Une sorte d'impérialisme, Le latin a dominé le monde. L'analphabète pouvait parler dans sa chaumière, personne n'entendait sa voix. Pourtant il parlait pays et il parlait humanité. L'écriture, pour sa part, ne s'est intéressée qu'aux princes et aux principautés (Perrault, 1966, 1985 : 30).

Et si chez Perrault, il n'y avait pas de langue et uniquement des paroles ?

Voilà une position bien extrême, indéfendable, même. Le joual, en tant que « variante » du français, est bien une sorte de langue. Mais que dire s'il y a autant de jouals et de chouennes que de locuteurs, que de personnages, comme dans *Un Pays sans bon sens* ? Ce que nous voulons soumettre ici comme idée, c'est que, dans son cinéma du moins, Perrault a en quelque sorte unifié les concepts de langue et de parole : la langue n'existe pas en tant que telle, elle n'existe que dans son actualisation, dans sa vocalisation, son appropriation par le corps. Le fait que dans ses textes, les citations cherchent à rendre le souffle et les silences va lui aussi dans ce sens.

On pourrait s'objecter en disant qu'au cinéma, une fois enregistré sur la bande son, il est évident que pour tout film, la langue n'existe que dans son actualisation. Mais dans le cas de Perrault, cela va plus loin, puisque l'objet même des films est de nous faire entendre la langue pour la faire exister, pour elle-même : ce qui se voit dans les films, c'est la langue et surtout la parole qui la fait exister.

La parole guide le tournage, le montage et le cinéaste dans sa démarche globale, comme le souligne bien le nom qu'il s'est choisi : cinéma de la parole (ce n'est pas un nom, à la rigueur, c'est un programme). Or, la langue, dans cette conception, est

absolument inséparable de la parole, tout en étant ce qu'il y a à voir, entendre et comprendre :

Parler, c'est se mettre en conscience, s'exposer aux blâmes, inventer de toutes pièces une nouvelle unanimité comme on donne raison au navire que l'on vient de lancer, même s'il n'est pas payé. Parler, c'est ne pas reculer devant les mots qui maudissent, la parole brute, vulgaire, collective. Je respecte le vernaculaire comme l'eau de source parce qu'il a pris racine dans le vécu et qu'il féconde le poème (Perrault, 1985 : 125).

Il nous semble que toute l'œuvre de Perrault tend à démontrer ce caractère bifide de la langue : elle est à la fois système de communication abstrait, code commun, et elle est actualisation : le verbe *incarné* est le seul verbe, en quelque sorte. Langue et parole sont unifiés dans un seul et même « corps », et la langue est affaire de parole avant tout, d'incarnation, de présence, d'implication. À aucun moment la langue ne peut être une abstraction, et ce même dans la séquence de « linguistique comparée » entre le terroir français et québécois dans le *Règne du Jour*, qui va dans le sens de cette hypothèse : la langue n'est plus une abstraction, un système de signes qui préexiste à la parole et la dépasse tout en la normalisant (ce serait plutôt l'inverse) : la langue est parole, elle est vécue et elle est incarnée.

Cette « langue-parole » est une propriété collective, celle de la communauté qui se formule, invente et démontre ses liens par ce moyen : la langue est ce qui fait tenir ensemble la communauté, et cette langue n'existe que dans la parole de la communauté, comme chevillée à elle avant l'existence de la littérature et de l'écriture ; elle relie les individus, dans les films et au-delà, dans les salles : elle tend à contaminer les auditoires, à les faire parler à leur tour, oser parler « joul » : un joul non domestiqué.

La langue, en tant que système de signes se référant avant tout à l'écriture est une abstraction : ce qui devait au départ transcrire, mémoriser et rendre compte de la parole en est devenu l'origine, et dicte ses formes en retour à la langue parlée qui n'existe plus que comme référent de l'écrit (comment expliquer sinon qu'une communauté donnée « parle mal », sinon en référence à une norme qui n'est plus seulement celle d'un autre groupe, mais qui est absolue, c'est à dire inscrite ?). Pour reprendre les mots de Perrault, cette abstraction n'est que le « squelette », la trace de la langue. Dans sa logique, et c'est là qu'intervient le cinéma, le magnétophone est au contraire infiniment plus capable de saisir la parole que l'écriture, et cette parole ne peut se passer du corps qui la profère pour exister à nouveau, être mémorable et efficace. Et aucune forme d'écriture (ni

scénaristique, ni filmique) ne doit venir par avance déterminer et encadrer les formes de l'échange de parole et surtout de leur émergence. C'est en ce sens, aussi, que le cinéma de la parole se situe du côté de l'oral et non de l'écrit, ou du moins que Perrault conçoit son cinéma comme une réponse et une solution à l'hégémonie des écritures dans la formation des sociétés modernes.

Cette attitude est d'autant plus difficile à comprendre qu'elle prend place chez un écrivain. C'est à dire un homme de l'écrit. Comment arrive t-il à concilier ces deux dimensions apparemment antinomiques de son travail ?

Il nous semble que c'est justement par la citation, par l'emploi de mots spécialisés (termes de navigation spécifique au Bas du Fleuve), par la transcription littérale de formes altérées par la prononciation orale (« varete » pour « varech »), ainsi que par le non-respect des règles de formation des mots (« furibondissant ») que Perrault tente de garder quelque chose de la force poétique éruptive et « irruptive » de la langue parlée, toutefois sans jamais aller jusqu'à écrire en joual lui-même : il se distingue en cela de Michel Tremblay par exemple, ou d'autres écrivains de la querelle du joual, qui tentaient de transcrire le joual, de fonder une littérature jouale. Perrault, bien qu'il conçoive le joual comme une sorte de langue nationale, ne ressentait apparemment pas le besoin de l'officialiser et en quelque sorte de l'institutionnaliser, du moins dans la mise en place d'une littérature.

Au vu de la querelle du joual et de sa démarche en tant que cinéaste, on peut éventuellement comprendre son attitude : c'est justement les efforts d'officialisation de cette langue qui ont déclenché la querelle, la peur fantasmatique de la voir s'ériger en norme à son tour. Une telle éventualité aurait certainement été une absurdité aux yeux de Perrault : le joual s'épanouit et s'étend sur le territoire de l'oralité, il est l'inverse même d'une langue « de culture » qui repose essentiellement sur l'écriture pour véhiculer les normes fixes qui la caractérisent et la constituent : le joual n'appartient pas à une institution mais aux locuteurs qui le tordent et se l'approprient ; s'il a des règles, elles sont tacites et issues de l'habitude. Perrault n'a pas écrit en joual, il a plutôt tenté de faire entrer du joual dans le français international, et son cinéma a montré et fait entendre à quel point ce joual n'est pas une langue qui puisse être détachée de son contexte, de ses locuteurs, de

la parole qui le profère. Perrault ne s'intéresse à la langue que dans son actualisation, son appropriation locale, comme le remarque Yves Lacroix :

Il affectionne en ces mots ce que je qualifierais de « dialectale » au sens technique du terme proposé autrefois par Gilles Lefebvre pour désigner toute manière régionale de parler une langue. Est dialectal ce qui, de la langue, est mis en bouche et en société, actualisé par l'événement, confronté à la mémoire et à l'expérience de l'homme d'ici, de l'homme en acte, fondé dans le réel, réinventé au besoin (Lacroix, 1999 : 82).

Même en tant qu'écrivain, il se place donc du côté de l'oralité, ou du moins tente-t-il de trouver une solution de continuité entre l'oral et l'écrit, prolongeant ce qu'il a découvert au cinéma : son écriture change d'ailleurs radicalement entre l'époque du *Quartier Latin* et celle de la publication de son « Discours sur la parole » en 1966 ; en fait dès le projet de *Pour la suite du monde* on remarque l'introduction de quelques éléments que nous avons soulignés (l'emploi de termes spécialisés et de mots altérés), ainsi qu'une fascination nouvelle pour les hommes de parole. Son parcours et sa démarche en tant qu'écrivain, mais aussi et surtout en tant que cinéaste, s'élaborent au fond contre l'écrit : il réfute ce qui dans l'écriture, même cinématographique, érige des normes générales qui oblitèrent le particulier, l'appropriation locale du code, la réinvention perpétuelle de la langue par les locuteurs.

Perrault se place donc sur le terrain de l'oralité ; il s'oppose à l'écriture, aux écritures en tant qu'elles sont des formes de normalisation et de fixation de la parole, mais aussi de la puissance poétique par laquelle une société d'hommes se fabule et invente chaque jour son rapport au réel par le vécu qu'elle en a. Le mot, le nom, a pour Perrault une sorte de puissance magique, qui à la fois humanise le réel et projette l'homme dans le monde. Ce faisant, c'est la communauté qui se compose et se recompose indéfiniment et librement autour de la parole, c'est elle qui émerge de cet échange fondateur. Plus qu'une civilisation de la parole, on a là une parole comme « civilisation » :

Quoiqu'il arrive, on ne pourra plus jamais nous confondre dans la mesure où les poètes récusent les linguistes et tirent leur verbe de la parole paternelle et frauduleuse des braconniers. Et s'il s'en trouve pour chercher querelle à l'amour des mots-clefs pour la parole libérée des ceintures de chasteté et des règles de grammaire, ce sont des gens qui s'écoutent parler et qui ne comprennent rien du « sang de nègre » qui coule dans le langage de leur cousin et dans l'histoire privée d'écriture par les circonstances. Je m'indigne

que gens d'écriture prétendent dicter le langage à gens de parole
(Perrault, 1972 : 41).

Le cinéma de la parole de Perrault s'érige donc contre l'écriture, ou il semble vouloir y proposer une alternative. La liberté de parole y cède la place à la liberté de la parole. Tout le dispositif de saisie mais aussi de restitution de cette parole repose sur le principe du respect à la fois de son surgissement spontané (mais prémédité par les cinéastes) et de la non-fixation de sa forme et de son sens en vertu du discours filmique : même une fois montée et reliée aux autres, cette parole garde une part de son caractère autonome, de son contexte original et « extra-filmique » (quoi qu'il faudrait voir quelle forme d'extra-filmique est proposée dans les films de Perrault, tant ces derniers sont pensés pour se connecter au vécu des spectateurs et percer le voile de l'écran).

Cinéma de la parole, ou de l'oralité, dans quelle mesure le cinéma de Perrault serait-il aussi la proposition d'une *nouvelle langue cinématographique*, ou d'une nouvelle façon de penser la langue cinématographique ? L'important ici n'est pas de se demander s'il y a ou non une langue (ou des langues) cinématographique(s), mais si Perrault envisageait une telle possibilité. Au vu de ce chapitre, il paraît difficile de nier le fait qu'il concevait le cinéma « de fiction » comme une émanation spécifique de l'écriture, et la grammaire cinématographique classique comme une sorte de langue impérialiste : non pas un langage universel, mais une langue impérialiste qu'une culture tente d'imposer aux autres, qui fixerait par avance les formes d'interaction avec le réel et substituerait ses propres représentations au vécu local précisément pour l'empêcher d'émerger en tant que culture. C'est dans ce vécu local, dans cette médiation particulière d'une communauté à sa réalité que s'élabore, se conçoit et s'affirme selon Perrault sa culture. Alors oui, nous pensons qu'il concevait le cinéma en termes de langue.

Il nous semble qu'en réformant à l'intérieur même de son propre cinéma la place de la parole, en soumettant le dispositif cinématographique au surgissement de cette parole, en inventant des formes qui rendent compte de sa puissance poétique sans s'y substituer, Perrault ait en quelque sorte cherché à faire du « joul cinématographique ». Nous ne voulons pas dire par là qu'il ait voulu ériger un cinéma « joul » comme les écrivains de la querelle ont tenté de le faire pour la littérature : un cinéma à saveur de joul. Il nous semble plutôt qu'il ait essayé d'obliger le cinéma à « parler » joul. Comment ?

Notamment, en conservant toujours, dans la logique même du tournage et du montage, comme dans celle de la diffusion des films, une potentialité de découverte, d'invention et de fabulation locales, à la fois pour les personnages, les cinéastes et pour le public. En prolongeant aussi ses films dans l'écriture (une écriture particulière comme on l'a vu) il a cherché à désenclaver le cinéma de son support pelliculaire, à ouvrir cette parole machinalement mémorisée à des champs extra-cinématographiques où elle puisse s'épanouir hors de son contexte et continuer à se développer, se transformer. Perrault en ce sens, à la différence des autres cinéastes du direct, ne cherchait pas à représenter le peuple de façon « intime » ou à lui donner la parole : plus drastiquement voulait permettre à cette parole de contaminer des espaces plus vastes, au-delà de son contexte ; il a inclus dans son cinéma certaines des qualités essentielles du joulal : une « grammaire » non fixée qui laisse toute la place à la performance, un discours troué de prises de parole personnelles qui ouvrent à l'infini sur des réactions et des réponses (l'illusion que l'on peut répondre ou participer à la conversation).

On a souvent dit du cinéma de Perrault, pour le définir, qu'il proposait une écoute de la parole et un témoignage intime du vécu, et que c'était un cinéma de « participation » qui permet de rendre compte *de l'intérieur* d'une expérience : ce n'est certes pas faux, mais ce n'est pas tout. Il nous semble en plus que ce cinéma de la parole cherche à s'initier dans sa forme même aux puissances poétiques du joulal fabulatoire, et de rendre ce joulal contagieux au-delà du film. Ce n'est pas un cinéma sans point de vue, sans subjectivité, son but est d'interagir profondément à tous les niveaux entre les personnages, les cinéastes, les spectateurs et la société, par le biais d'un engagement personnel de l'artiste qui ne parle pas mais s'adapte et improvise ses formes tout en y injectant sa subjectivité.

IV.4. Importance de l'interaction dans le cinéma de Pierre Perrault.

Depuis lors, je tire les ficelles fragiles d'une espérance. Parce qu'il y a ici quelque part, une terre et mer où la parole a germé, l'humble et cachottière parole épique d'hommes sans écriture et remplis d'admiration pour ce qui donne le plus de pâssion [sic] à l'homme : l'amour sous toutes ses formes. J'ai envisagé un futur, fomenté une espérance pour ne pas laisser aux hasards et aux politiques des marchands le soin de disposer d'une âme qui m'arrivait par surprise et dans le désordre du jour le jour. Et je n'ai plus eu envie 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. Et, pour relever la trace, j'ai entrepris patiemment, sans espoir de bonne fin, de me faire le topographe du joualeresque sous toutes les coutures possibles (Perrault, 1985 : 39).

IV.4.1. Introduction.

Comment le cinéma de Pierre Perrault provoque-t-il du « collectif », comment tisse-t-il des liens, dans les films et au-delà ?

Pour répondre à cette question, la compréhension du « principe d'interaction », qui préside à la démarche du cinéaste-poète, est importante. C'est un principe qui est fortement lié à la situation d'oralité, et nous allons donc voir comment il se manifeste dans la démarche et l'œuvre de Perrault, comment il se traduit dans son cinéma.

Le mot interaction est un mot à la mode, notamment quand on parle de nouveaux medias – des jeux vidéo par exemple. On réclame de ces medias qu'une part « d'interaction » soit possible, c'est à dire que le spectateur ou le joueur puisse d'une certaine façon laisser sa marque dans le discours ou le récit qui lui sont servis, que le déroulement du jeu dépende dans la plus large part possible des réactions et des choix du joueur. Mais, bien-sûr, cette interaction est tronquée au sens où tous les parcours, toutes les fins, toutes les réponses sont inscrites par avance dans le programme. Les réactions ne sont pas stéréotypées, mais elles se conforment dans leur totalité à ce qui a été prévu pour être possible au départ, ni plus ni moins, et l'utilisateur parvient rapidement à identifier le type d'interaction possible. L'inscription du spectateur ou du joueur dans le spectacle ou

le récit est donc en réalité minimaliste, quoique l'illusion puisse être grande d'agir sur le programme.

En réalité, c'est la « surenchère interactive » qui donne le sentiment au joueur ou au spectateur d'avoir de plus en plus de latitude dans sa « consommation » : tel jeu est d'autant plus interactif qu'il l'est plus que le précédent, offrant des « alternatives » inédites, un « vrai choix ». Sur le fond, c'est toujours un ersatz de choix qui est proposé à un public en manque d'interaction, que l'on pourrait décrire aussi comme un manque de liberté et d'imagination, d'autofabulation de soi-même et de la société. Cette position est peut-être très tranchée, mais il n'en demeure pas moins que, concernant les jeux vidéos ou la télé réalité, l'interaction vendue au spectateur est rarement au rendez-vous.

Il peut paraître provocateur de débiter un chapitre sur l'interaction dans le cinéma de Perrault par une réflexion (certainement pleine de faiblesses) sur les jeux vidéos et autres medias modernes à l'interaction ostentatoire, qui se raccrochaient à ce que Perrault, sans nul doute, aurait appelé « La Guerre des Étoiles » (Perrault, 1996 : 288).

Cela dit, il nous semble que c'est justement dans cet écart entre le cinéma de Perrault et les medias ultramodernes que se cache le cœur de notre présent sujet : le désir d'interaction.

Nous ferons simplement un constat : cette quête promotionnelle de l'interaction, qui constitue l'un des aspects caractéristiques de la sphère médiatique moderne, connote selon nous un manque et une sorte de prédisposition : et si c'était une sorte de monde perdu que cherchent les consommateurs dans l'interactivité, ces « masses fluides » (Châtelet, 1988 : 63-64) ? Cette course à l'interaction cache selon nous la recherche contrariée d'un parcours personnel et intime tout autant qu'une façon d'agir sur l'imaginaire collectif, de participer à l'élaboration d'une communauté.

Or, c'est précisément sur ce terrain que se tenait l'un des aspects les plus remarquables de la démarche de Perrault en tant que cinéaste et en tant qu'écrivain. Il proposait lui aussi dans son cinéma une forme d'interaction, qui aurait répondu au même besoin fondamental du spectateur, mais sous une forme radicalement différente de ce que proposent les medias actuels.

Nous allons donc démontrer que la recherche d'interaction, qui repose sur la parole, constitue un élément central du cinéma de Perrault, que cette interaction désirée par le

cinéaste participe au rattachement de son œuvre à la culture orale et qu'elle se distingue justement en cela des formes d'interaction proposées par les médias actuels.

Nous proposons d'articuler l'étude de l'interaction dans l'œuvre de Pierre Perrault selon deux axes.

Nous verrons d'une part comment la démarche cinématographique de Perrault repose à plusieurs niveaux sur « l'interaction » au moment du tournage.

Nous verrons ensuite comment ce principe directeur de la production des films qu'est l'interaction vise en fait à susciter du *lien* (Froger, 2006) à l'intérieur comme à l'extérieur des films, en vue de faire adhérer les spectateurs à des communautés imaginées qui s'étendent à l'extérieur des salles et que nourrit la constellation médiatique mise en place lorsque le cinéaste réinvestit l'expérience des films par des entretiens, des émissions de radio, des livres, des poèmes ou encore des pièces de théâtre.

IV.4.2. Interaction au tournage.

Le plus simple serait peut-être de commencer par le commencement : les projets même des films. Dans leur formulation et dans leur rapport avec le film terminé, ces projets peuvent nous en apprendre beaucoup sur la façon de procéder de Perrault, sur l'interaction qu'il recherchait au tournage.

Nous avons exposé dans les précédentes parties les projets de départ de *Pour la suite du monde* (p.219-222) et d'*Un Pays sans bon sens* (p.247-251). Il reste à exposer ceux de *Règne du Jour* et des *Voitures d'eau*.

Voici en quelques citations le projet de *Règne du Jour*, intitulé « Alexis en France », tel que le présente Jacques Bobet en août 1965 (date soumise à caution car peu lisible sur le document, mais très plausible) :

Alexis Tremblay, sa femme, son fils, sa bru (...) ne sont pas des acteurs, ce sont des habitants de l'île. (...) Il s'agit donc d'emmener maintenant Monsieur et Madame Tremblay et leurs enfants en voyage au pays des ancêtres de la famille Tremblay. (...) Le film comprendra l'annonce du départ faite à Monsieur Tremblay ; le voyage sur le paquebot « le France » (...). Il faut signaler ici que Monsieur et Madame Tremblay ont tous les deux autour de 75 ans, et que Madame Tremblay, en particulier, n'a jamais quitté l'Île aux Coudres depuis son mariage. Toutefois, leur verdeur, leur bonhomie, leur

franc-parler et l'extraordinaire érudition du vieux Monsieur Tremblay, ainsi que son attachement passionné à tout ce qui touche à la généalogie des Tremblay, en ont fait un des personnages qui ont conquis la sympathie et l'affection de tous ceux qui ont vu le premier film. Ce film n'a aucune intrigue pré-établie outre que celle décrite plus haut. Les dialogues seront des dialogues pris sur le vif. Il s'agit donc d'un cinéma de mise en situation. (...) Monsieur Perrault se déplacera avec une très petite équipe (quatre personnes) et provoquera aussi peu de dérangement que possible. Sa méthode de travail repose toute entière sur la discrétion et l'improvisation, et se détourne par conséquent de toute mise en scène au sens habituel du mot.⁹⁰

Il faut néanmoins se souvenir qu'à ce chiffre de quatre personnes s'ajoutent les quatre membres de la famille Tremblay et tous les habitants du Perche qu'ils sont supposés rencontrer et qui s'organisent donc en fonction du calendrier prévu par Claire Boyer et Pierre Perrault.

Voici maintenant le projet des *Voitures d'eau*, intitulé « Les Goélettes », écrit par Pierre Perrault dans un mémo adressé à Jacques Bobet le 8 décembre 1964 (on remarque en passant – outre le fait que le projet « Goélettes » est donc antérieur à « Alexis en France » - que Perrault désirait pour ce nouveau film, réalisé après quelques années d'attente, travailler avec la même équipe que *Pour la suite du monde* : Michel Brault, Marcel Carrière et Werner Nold) :

Il reste cent goélettes à peine...

(...)

Il reste à peine cent goélettes de bois et les capitaines qui ont des fils le savent.

(...)

Et chaque printemps un inspecteur du gouvernement comme un grand oiseau de malheur visite les chantiers, les havres, les échouages les mieux cachés au pied des caps les plus hautains, et les jeunes capitaines des vieilles goélettes le regardent en silence car ils savent qu'ils ne sont pas les plus forts.

(...)

Et chaque automne un autre inspecteur, le vent, se charge des autres : les naufrages, c'est comme une dîme, pensent-ils.

Il reste à peine cent goélettes.

⁹⁰ Bobet, « Introduction au film Alexis en France », août 1965, archives de l'Office National du Film.

(...)

Les capitaines et leurs fils discutent de la mort des goélettes et de la fin des capitaines – ils ne sont pas hommes à échanger leur liberté pour un poste de pilote.

Et les charpentiers de goélettes n'ont plus d'emploi et font des meubles ou de mauvais rêves.

Etc.

Mon idée est simple : chercher avec eux une solution. Entreprendre toutes les démarches possibles, Joachim à Ottawa, ou Alexis...

D'autant qu'ils rêvent d'établir dans leur pays un chantier maritime et veulent construire eux-mêmes des bateaux de fer.

Je m'empare de ce rêve et je rêve avec eux : c'est, il me semble, une excellente façon de voir des hommes, faibles politiquement... fort humainement... en lutte avec la finance, les hommes politiques, les grosses compagnies. Il ne s'agit ni de thèse, ni de polémique... mais de savoir une lutte et la réaction des lutteurs. Il ne s'agit même pas – du moins par le film – de proposer une solution. Simplement de vivre un combat mais moins pour décrire le combat que pour vivre avec des hommes une entreprise exaltante.⁹¹

Le constat le plus évident que nous pouvons faire est que les projets de films de Perrault entre 1962 et 1970 laissent une part importante, voire essentielle, au hasard – à l'exception peut-être de *Pour la suite du monde* dont le thème, la structure et même le récit sont plutôt conformes au projet initial, indiquant que les cinéastes savent plus ou moins à quoi ils vont aboutir.

Dans ces films, il n'y a évidemment pas de scénario en bonne et due forme, comme dans tout film de cinéma direct qui se respecte. Mais en ce qui concerne les trois projets ultérieurs à *Pour la suite du monde*, cela va plus loin encore : il n'y a pas de plan préétabli en vue du film à faire : la structure n'est pas pensée à l'avance, en fonction d'une thèse à exposer, d'un discours filmique à tenir ou d'une connaissance à constituer : le projet de film, en fait, ne décrit pas un film en projet. Il n'y a pas de référence, dans le projet des films, à une structure préexistante au film sur laquelle le récit filmique pourrait ensuite s'appuyer ; on trouve plutôt des éléments catalyseurs, des situations escomptées, mais pas d'enchaînement prévisible, de progression.

⁹¹ Perrault, « Projet de film Les Goélettes », mémo adressé à Jacques Bobet, 8 décembre 1964, archives de l'Office National du Film.

Pour quelle raison le cinéaste s'en remet-il apparemment au hasard pour faire son film ?

D'après nous, la raison est qu'il table avant tout sur l'interaction que le tournage doit faire naître – entre les personnages, mais aussi entre les cinéastes et les personnages. Comme Perrault le disait lui-même, sur un tournage, il s'occupait plus de l'expérience vécue, et provoquée, que du tournage lui-même, du film en train de se faire. Ce qui est filmique et filmable, ce sont les rencontres, les événements nouveaux qui naissent de ces rencontres, la forme que prennent les échanges, le fait d'interagir par le discours et la parole, d'élaborer une réflexion commune par la discussion.

C'est le hasard qui m'a enseigné que deux personnes qui se partagent la même question ne rendent pas deux réponses, du moins pas nécessairement... mais parfois la merveille d'un dialogue, amorce du drame. Était-ce déjà la parole vécue ? Peut-être ! Du moins au premier degré. Le dialogue entraîne l'homme au-delà de l'énoncé, l'engage, le bouscule. Il est contredit. Il veut convaincre. Bientôt le poseur de questions se sent devenir interlocuteur. Il est pris à témoin. Il doit se prononcer, choisir. La parole est une passion. Elle n'est pas encore un acte, dans le sens dramatique du mot. Mais presque une scène. Une scène quelconque d'un premier acte (Perrault, 1985 : 36-37).

Ce cinéma cherche donc à enregistrer la rencontre – c'est à dire la coprésence – et ses conséquences, c'est même sa matière première : Perrault initie la rencontre, y participe, pousse son développement dans un sens ou dans un autre, il se focalise sur son potentiel d'expérience et d'inventivité, de fabulation éventuelle, il s'efforce de pousser les participants à « donner » non pas leur meilleur jeu, mais leur meilleure compréhension du problème qui les occupe, à se faire porte-parole d'une discussion-réflexion globale : l'avenir des goélettes, les racines françaises et le vécu canadien, le pays.

Les personnages doivent s'investir dans cette rencontre, en vivre l'événement dans leur chair, et être changés, comme Maurice Chaillot qui emménage finalement au Québec après avoir croisé le chemin de Perrault à Edmonton et à Paris, comme Alexis Tremblay qui doit avouer que son règne change, comme Stéphane-Albert Boulais qui doit revoir sa vie à la lumière de ce qu'il a vécu au camp de chasse de *La bête lumineuse* : les exemples sont nombreux.

Mais la vie des cinéastes et de Perrault en particulier est elle aussi liée à cette rencontre décisive faite au tournage et dans les travaux préparatoires. L'auteur n'apparaît pratiquement jamais, on ne lui adresse pas la parole, mais il participe à la rencontre et à la discussion de façon active ; à vrai dire, Perrault se préoccupe plus de cette discussion que

du film lui-même. L'auteur est le catalyseur de l'interaction, son point central au sens où son travail est justement de rassembler les personnages, de les encourager à prendre la parole, discuter, se disputer si besoin est. Stéphane-Albert Boulais a d'ailleurs livré à ce propos un témoignage précieux :

J'ai dit plus haut combien le sourire de Pierre m'aiguillonnait. Là vit, je crois, l'une des forces de son art du direct. Il a un sourire alphabétique, syllabique, lexical, enfin, un sourire qui parle, qui provoque, qui encourage à continuer. Sur ses lèvres pourtant toujours muettes, se jouent les nuances d'une mise en scène (...). Pierre ne dirige pas, il sourit. C'est son mode d'écoute, et en même temps, sa façon de parler pendant un tournage. Il arrive ainsi à maîtriser l'avenir de ce qui sera dit (Boulais, 1988 : 14-15).

Le tournage donne en quelque sorte l'occasion aux personnages de développer *in situ* une analyse pointue de ce qu'ils vivent tout en leur permettant de l'exprimer ; les personnages font l'effort non seulement de prendre la parole, mais aussi de la faire progresser par la discussion, la rencontre, la confrontation : l'interaction. Et c'est cette progression à la fois intime et collective qui fait l'objet du film, la finalité du dispositif de tournage mis en place.

Le cinéaste ne fait pas donc qu'expérimenter et participer : il écoute, il encourage la parole et la réflexion collectives, qui sont la véritable entreprise sur laquelle le film se penche – et non la construction d'un canot, la chasse ou même la pêche qui ne sont que des prétextes au rassemblement.

C'est l'aspect collectif une fois encore qui est essentiel : cette parole ne vaut que dans la discussion, le partage, la confrontation ; tout comme la remémoration ne vaut que si elle est partagée, commentée (« *Grand Louis, c'est le meilleur à la pêche, pour en parler* »). La discussion, le moteur du film, est un travail éminemment collectif, fondé sur la parole, qui se répand et évolue devant les yeux du spectateur aux oreilles bouche bée.

Les tournages de Perrault visaient donc à former une rencontre, qui pousse les personnages à établir une discussion et une réflexion commune en s'y engageant personnellement, intimement. Cette rencontre avait dans *Pour la suite du monde* une béquille, la pêche, qui permettait de faire oublier le caractère artificiel de la mise en présence des personnages et des cinéastes. Ce prétexte se fait de plus en plus ténu au fil des films avant de disparaître en tant que tel dans *Un Pays sans bon sens* : au-delà du fil directeur, c'est le fait même d'être rassemblé par le film qui est l'objet et la finalité de la

rencontre, et le tournage devient un événement en soi. Cependant, même dans ces conditions, le tournage est assimilé à une rencontre, une fête, et non à un « tournage de cinéma » : les gens sont rassemblés *par* le film mais non *pour* le film : ils ne se conforment pas aux exigences scéniques ou scénaristiques du projet de film. Leur intervention n'est pas calibrée en fonction du film, ils ne sont pas convoqués pour lui.

C'est donc la parole qui tisse les liens de ces communautés rassemblées par les projets de film, des communautés dont l'objet n'est pas de « parler pour le film » : le film se construit à partir de la parole qui prend place, et qui est aussi inattendue et potentiellement poétique que ce qui servait de catalyseur aux premiers films. La parole est ce qui rassemble ces communautés, ce qui les rend sensibles, ce qui les atteste ; elle est ce qui leur donne un objectif mais aussi une cohésion : un cinéma de la parole.

IV.4.3. Un cinéma qui cherche à tisser des liens au-delà des films.

À partir de l'expérience collaborative de la production du film, capable de souder un groupe au point de créer un milieu alternatif reposant sur le geste créatif collectif, comment solidariser le « reste » de la population ? (Froger, 2006 : 127)

Marion Froger expose ici un principe crucial – et par le fait même un obstacle – du cinéma qui se fait à l'ONF à la fin des années 1960, et particulièrement de celui de Perrault, qui appelait aussi sa pratique « cinéma de participation » : comment propager la dynamique qui anime les personnages des films à toute leur société ?

L'interaction qui prend place dans les films et préside à leur développement n'est pas gratuite, tout comme le film n'est pas « autosuffisant ». Cette interaction a une histoire et elle s'inscrit dans une volonté peut-être vague mais délibérée : faire ricochet et entraîner le public dans son mouvement. Les moyens pour y parvenir sont multiples – ils vont de la forme des films en passant par les circonstances de leur projection – et cette interaction « contaminatrice » interroge les conditions mêmes de la « communauté » tout autant qu'elle la reformule.

Facture des films.

Lorsque l'on « regarde » (l'expression répandue en France) ou qu'on « écoute » (l'expression familière du Québec) des films comme *Les Voitures d'eau*, ou encore le *Règne du Jour*, on est frappé évidemment par l'omniprésence de la parole et de la discussion. Mais il ne s'agit pas à proprement parler d'un discours, étant donné que ni les personnages, ni même le montage, ne soutiennent un discours en bonne et due forme : le propos du film se déduit, il n'est pas induit a priori par les formes d'une argumentation claire, comme dans un film de Michael Moore par exemple, lesquels prennent la forme d'une démonstration dans la plupart des cas. Cette démonstration semble au contraire poser problème dans les films de Perrault de par leur facture même. Le discours est pourtant là, puisque l'on se prend à discuter le film, parfois même pendant son visionnement, pour peu que celui-ci se fasse en compagnie d'autres spectateurs. Les films de Perrault en « disent » tellement au spectateur qu'il ressent la nécessité de les discuter, même des décennies après leur sortie.

Que cette discussion des spectateurs porte sur la communauté formée à l'écran par les personnages, ou qu'elle commente les discours contenus dans le film, elle est rendue possible, *suscitée*, par plusieurs facteurs.

Le premier c'est que ces discussions, ces disputes auxquelles assiste le spectateur, semblent spontanées et interpellent par leur spontanéité même, par leur réalisme : elles sont apparemment dénuées d'intention narrative ou discursive externes, comme gratuites dans le film. Ensuite ces discussions nous semblent invitantes grâce aux qualités intrinsèques du cinéma direct : la proximité ressentie avec les personnages fait que le spectateur se sent enjoint à commenter, comme s'il était en présence des personnages, pris dans le mouvement, la parole. Enfin, le montage lui-même ménage des plages non pas de silence (il y en a aussi), mais de saturation de la parole, qui donnent l'illusion d'être pris dans la conversation, dans son flux un peu chaotique. Tous ces éléments font que le spectateur se sent proche de personnages terriblement réels, en *présence*.

Perrault incluait de plus des figures de montage à la fois poétiques et provocatrices qui interpellaient le spectateur (la plus connue étant la métaphore apparaissant dans *Un Pays sans bon sens* : tandis que Pierre Bourgault évoque l'humiliation des ouvriers

francophones obligés de travailler en anglais, on voit défiler des caribous pris au piège d'un filet dont ils n'ont même pas conscience) et tendaient à lui faire prendre position par rapport aux discours auxquels il était exposé : le film se lit tout autant qu'il se commente, serions-nous tentés de dire. Quoiqu'il en soit, la forme même des films « invite » à la discussion, à la connivence, au commentaire, et non au silence religieux du spectacle cinématographique.

Ce cinéma de la parole cherche donc à ce que le spectateur participe à la discussion et à la réflexion initiée dans les films. Il cherche à propager l'interaction qui le constitue au-delà de l'écran de cinéma ou de télévision.

Cet aspect capital du cinéma de Perrault qu'est l'interaction était renforcé et multiplié par deux facteurs : le premier, ce sont les stratégies de distribution dont les films firent l'objet au moment de leur sortie ; le second, ce fut la transposition et le prolongement des discussions, des discours et des thèmes des films vers d'autres médias non filmiques, et surtout non visuels comme la radio, les essais, les articles de journaux.

Distribution.

Comme nous l'avons déjà souligné, l'ONF est tout autant une structure de production que de distribution. Or, les films de Perrault, s'ils font l'objet d'un traitement spécial concernant leur sortie « prestigieuse » en salles commerciales et dans les festivals, font également l'objet de stratégies particulières pour leur distribution dans les circuits communautaires (que nous avons décrits dans le détail au chapitre III.3). Or, cette distribution ne va pas du tout de soi : en regard du fonctionnement « ordinaire » des circuits au début des années 1960, les films de Perrault sont à la fois trop longs et trop peu documentaires (au sens de didactique). En général, ce qui fut privilégié pour cette forme de distribution, c'est le documentaire *court* – pour un programme multiple avec plages de discussion – et thématique – afin que le public ciblé puisse en tirer un enseignement direct. Du moins est-ce là le schéma théorique, étant donné que de nombreux films projetés ne répondaient pas nécessairement à l'un ou l'autre critère.

Les films de Perrault, qui sont donc forts longs et fort peu didactiques, mais qui enjoignent cependant à la discussion, exigèrent donc de la part des responsables des circuits de distribution communautaire un certain effort d'adaptation, comme en attestent de nombreux mémos, et un rapport établi pour *Le Règne du Jour* par la distribution à l'attention de la direction⁹².

Or, comme nous l'avons souligné, Perrault rassemblant en quelque sorte la figure du cinéaste et celle du représentant, il est évident rétrospectivement que l'ONF ne pouvait laisser passer l'occasion de distribuer ses films, éminemment locaux et vernaculaires, dans les circuits communautaires, au prix de plusieurs adaptations de ceux-ci à ceux-là. Ces films participèrent donc d'une évolution des circuits de distribution, qui durent s'adapter pour les présenter adéquatement, c'est à dire accompagnés de discussions, de conférences, et ce malgré leur longueur et leur aspect inhabituel. Ces films tournaient également à la télévision, dans certaines salles commerciales et dans les salles prestigieuses, comme les amphithéâtres culturels des universités, et Perrault à cette occasion rencontrait le public (sa présence est attestée trois fois par le rapport susmentionné entre le 8 novembre et le 4 décembre 1967). Mais de toutes ces formes de distribution, c'est apparemment la logique « communautaire » qui semble la plus appropriée, combinée avec des projections dans des salles prestigieuses :

Aurions-nous pu rejoindre plus de spectateurs en présentant ce film dans les salles de cinéma ? Sans aucun doute, Par ailleurs, nous y aurions déçu aussi beaucoup plus de gens. Ceux qui, jusqu'à présent, ont vu le Règne du Jour ont apprécié le film. C'est un facteur qui me semble très important. Nous aurions peut-être pu faire entrer 2000 personnes au cinéma de « Le Premier » à Sherbrooke, mais nous aurions alors déçu peut-être mille personnes. En présentant le film à la Grande Salle de l'Université Sherbrooke, nous avons donné au film beaucoup de prestige et les 900 spectateurs sont susceptibles d'organiser, par la suite, une centaine de projections. Nous pourrions faire la même remarque pour Chicoutimi, Joliette, Shawinigan etc.⁹³

On a détaillée ici la logique profonde des circuits de distribution communautaire et la façon dont les films de Perrault s'y inscrivent et les modifient. Nous avons aussi de précieux renseignements sur la logique même de ces circuits, sur la forme de l'interaction

⁹² Particulièrement : « rapport de distribution du *Règne du Jour* du 6 octobre 1967 au 25 janvier 1968 », par François Macérola et Paul Larose, daté du 26 janvier 1968, qui détaille le plan de sortie « conjoint » du film dans les salles, à la télévision et dans les circuits communautaires, et qui souligne le succès certain et inattendu de cette dernière formule par l'affluence dont le film fait l'objet.

⁹³ Macérola, « rapport de distribution du *Règne du Jour* du 6 octobre 1967 au 25 janvier 1968 », 26 janvier 1968, archives de l'Office National du Film, p.8.

qui y préside : une sorte d' « effet boule de neige », fonctionnant par le bouche à oreille et l'exemple, la discussion constituant le « liant », le leitmotiv de cette interaction entre le film et le public. Or les films de Perrault, par rapport aux films habituels de ces circuits, redoublent en quelque sorte le lien à la parole : elles n'est plus seulement un élément de la réception, un phénomène prenant place dans la salle : elle est dans la production, elle prend place sur l'écran, et occupe l'interstice entre l'écran et le spectateur. Les films exposent une parole qui se propage à la salle et la rendent contaminante, comme ce fut le cas par exemple au moment de la sortie – toujours retardée – d'*Un Pays sans bon sens* : le critique (Tadros, *Le Devoir*, 28 novembre 1970) qui écrit que le film relance le débat social et politique souligne justement cet aspect : le fait que la discussion initiée dans les films se prolonge dans les salles, et que l'interaction qui présidait au tournage des films est en quelque sorte reconduite dans la salle, dans la société. Les limites entre les personnages du film, leurs discussions, le public et le reste de la société sont beaucoup plus poreuses que dans un documentaire plus classique, comme le résume Marion Froger à propos des ambitions de Société Nouvelle :

Cet ensemble de facteurs peut expliquer la porosité des mondes filmiques, monde profilmique, monde diégétique, monde de la fabrication, et les facilités de circulation offertes aux spectateurs entre les divers mondes filmiques et le monde réel. Cette porosité et cette circulation seraient d'ailleurs des éléments essentiels au rôle de socialisation de l'audiovisuel (Froger, 2006 : 151).

Constellation médiatique mise en place par Pierre Perrault.

Le second facteur, c'est donc l'intervention directe ou indirecte de Perrault auprès des spectateurs, comme nous l'avons déjà vu.

D'abord, l'interaction entre film et public est d'autant plus « efficace » dans l'objet qu'elle s'est fixée que l'auteur prend régulièrement la parole devant le public et dialogue avec lui.

Surtout, aussi, il prolonge les films par des émissions de radio : *Chroniques de terre et de mer*, 1961-1964 ; *Hiver*, 1961-1962 ; *Icitte*, 1962-1963 ; *Pour la suite du monde*, 1962-1963. Il donne aussi de nombreux entretiens dans lesquels il revient davantage sur les problèmes posés à la société par les films que sur les conditions de leur fabrication.

Enfin, il publie presque systématiquement des essais sur chaque film qui viennent en approfondir certains aspects, ouvrir des perspectives nouvelles ; Perrault y bonimente ses films, en quelque sorte :

La transcription proprement dite essaie de reproduire dans les mots l'intégralité du film : image et son. Mais je me permets d'intervenir. De rendre compte de ma lecture du film. J'ajoute. J'introduis parfois ce que le montage n'a pas retenu. Ou même souvent ce qui a échappé au tournage. J'étoffe le film, je le situe dans un contexte plus vaste. Dans le livre du film Un Pays sans bon sens, par exemple, j'ajoute quelques notes à propos du discours de Didier Dufour sur les souris canadiennes-françaises-catholiques pour essayer de faire comprendre la malice du langage. D'autre part, je cite d'autres enregistrements que le montage a laissé tomber pour permettre à la réflexion d'approfondir, d'aller plus loin (...). Dans les livres, je fais part de ma perception, de mon expérience, de ma compréhension (Perrault, 1996 : 81).

Dans cette logique, l'objet-film est supposé apparaître au public comme l'un des éléments – certes central– d'une constellation plus vaste et plus diffuse, qui cherche par tous les moyens à établir des ponts entre des segments habituellement bien étanches de la vie sociale et culturelle : le spectacle cinématographique, le débat public, le film et sa production, la rencontre, la radio entrent en résonance directe avec des débats de société plus vastes, participent à une sphère publique dont les modes d'expression, les interactions et les modalités de présence des individus sont d'habitude beaucoup plus rigides.

Or, cette interaction qui naît du cinéma, qui se répand des personnages aux cinéastes et gagne les spectateurs, à la faveur des salles obscures et des débats publics, a quelques caractéristiques singulières.

D'abord, par l'absence d'une forme clairement reconnaissable et assimilable de discours, le film en appelle à la lecture active du spectateur qui doit entrer dans cet écheveau de paroles spontanées et ne peut simplement se laisser guider par l'argumentation ou le récit ; c'est aussi une lecture critique qui est demandée au spectateur puisqu'il doit faire son propre cheminement : il n'y a pas de thèse centrale mais une confrontation de discours de la part des personnages – ce qui ne veut pas dire qu'il n'y a pas d'auteur ou de parti pris de la part de cet auteur, mais celui-ci reste toujours subordonné à la parole, à la recherche d'un équilibre. Le spectateur doit donc élaborer son propre parcours-discours, chose qu'il fera d'autant plus volontairement que les questions abordées le touchent de près, comme la définition intime de ce qu'est le « pays ». Dans

cette logique, le système de distribution des circuits communautaires renforce donc cette réception personnelle et intime.

Ensuite, le débat de société initié par les films se déroule de manière inhabituelle : le spectateur est poussé à exercer son esprit critique, et à entamer une réflexion proprement personnelle, mais dans le cadre d'un exercice collectif, qui plus est en dehors des cadres habituels de construction de l'identité collective (en l'occurrence le travail, la famille, l'église, la télévision etc.) : pour paraphraser Habermas, on pourrait dire que le spectateur des circuits communautaires, des universités, des projections de prestige, lorsqu'il est confronté aux films de Perrault pendant la Révolution Tranquille, est appelé à faire un usage privé de sa raison tout en s'inscrivant dans un mouvement dynamique éminemment collectif, par le biais justement de la discussion *in situ*, de l'échange, et aussi par l'aspect discursif du film qui l'invite à s'exprimer, à se sentir directement impliqué.

Et cette discussion un peu hors-cadre, ainsi que la réflexion du spectateur, qui se prolongent au-delà de la salle et n'obéissent pas aux normes d'un discours établi, laissent le spectateur libre dans son interprétation du film et des problèmes sociaux évoqués, comme en témoignent encore une fois les critiques d'*Un Pays sans bon sens*, qui n'adhèrent pas aux thèses du film mais y voient l'occasion d'un débat collectif enfin renouvelé après la Crise d'Octobre.

Il nous semble au fond que, de la même manière que les tournages des films cherchaient à créer du lien à partir des potentialités de rencontres « hors normes » et improbables (les Tremblay en France, les cinéastes de Montréal et les pêcheurs de l'Île, les Bretons, les Québécois et les Amérindiens), les films dans leur économie globale, dans la logique de leur distribution, cherchent à induire des rencontres. Des rencontres virtuelles, entre personnages et spectateurs, mais aussi réelles, entre les spectateurs rassemblés par le débat collectif :

Il est certain que le grand personnage de ce film Un Pays sans bon sens, c'est une salle au Québec. Et le spectateur apprend peut-être plus de choses des réactions de la salle que du film. Pour ma part, j'ai été étonné. Ce film est né dans une salle. Or la télévision ne fournit pas de telles informations. Des gens qui n'avaient pas aimé le film en visionnement privé ne l'ont pas reconnu dans une salle. Et il y a des salles extraordinaires qui contribuent à persuader

le spectateur. Le public illustre le film, lui apportant une sorte de troisième dimension (Perrault, 1983 : 46).

Ces rencontres auraient comme objectif final d'interroger le lien communautaire et de renouveler les anciennes attaches collectives en y instillant non seulement de nouvelles thématiques et problématiques – par exemple, la question de la légitimité des Québécois par rapport aux Amérindiens dans la revendication du territoire – mais aussi de nouvelles attitudes : il n'y a plus de discours unifiants et idéologiques, plus de messes, mais une participation active et collective au débat comme à l'œuvre cinématographique, qui se renouvelle à chaque projection locale et particulière. Comme le souligne Marion Froger :

L'idée de ces espaces publics pluriels n'est pas de reproduire localement le fonctionnement d'un espace public national, avec ses intervenants et ses médias locaux, mais de faire circuler autrement la parole, dans l'espace réel, grâce à la fonction de médiation des enregistrements audiovisuels qui sont diffusés en même temps qu'ils sont enregistrés (Froger, 2006 : 109).

En pleine Révolution Tranquille, le cinéma de Perrault et tout le dispositif qui s'y agrège à l'ONF venaient donc proposer des espaces de discussion où de nouvelles façons d'aborder les problématiques collectives étaient proposées, insistant sur la nécessité d'un processus collectif et dynamique, interactionnel.

Entre les ciné-clubs des années 1950 et les projections-débats de la Révolution Tranquille, on a franchi une sorte de degré qualitatif : le film reflète à présent lui-même la nécessité de la discussion libre et ouverte, il en a intégré les aspects essentiels ; et dans la salle sont débattues non les améliorations souhaitables de la société, mais les modalités même de son existence, de ce qui fonde la communauté dans sa réalité, ses rapports.

Les communautés éphémères agrégées autour des films, autour des débats, reposent sur le principe de la *rencontre*, une rencontre hors-cadre, dont le potentiel inventif est primordial, engageant dans un même mouvement de redéfinition personnages, spectateurs et cinéastes. C'est le lien lui-même, son potentiel créateur, déstabilisant – voire dangereux – qui est mis de l'avant, qui constitue au fond le vrai message et l'acte créatif. Nous verrons justement à ce sujet, dans le chapitre suivant, à quel point le montage de Perrault cherche à garder et reconduire quelque chose de la rencontre, du choc, et à mettre en exergue son potentiel tout autant poétique que polémique.

Avec des films comme *Un Pays sans bon sens* ou *Le Règne du Jour*, ou encore *Les Voitures d'eau*, nous avons vu que la discussion n'est plus seulement dans la salle, elle initie une interaction entre les films et les spectateurs, elle s'étend du film à la salle, emporte le public dans le mouvement qui anime cinéastes et personnages. Le cinéma de Perrault et le dispositif global dont il fait l'objet de la part des services de l'ONF marque donc le franchissement d'une étape, mais pas une innovation en soi.

S'il ne s'agit que d'une nouvelle étape, certes décisive et originale, c'est donc que les prémisses de cette étape sont à chercher ailleurs, et avant.

Nous pouvons en déceler l'origine d'abord dans le mouvement des ciné-clubs de l'Action Catholique et les circuits communautaires de l'ONF dans les années 1940-1950, que nous avons détaillés dans nos parties précédentes : ceux-ci étaient caractérisés en effet par la volonté de créer des espaces de discussion en dehors des cadres hiérarchiques habituels, et conféraient du coup à la discussion une attention toute spéciale. Nous avons vu à quel point ces formes particulières de diffusion et de réception ont influencé la génération de Perrault et ses condisciples : les réalisateurs de l'ONF, mais aussi certains des responsables de la production et de l'administration. La mise en place d'un dispositif cinématographique qui combine la recherche de l'interaction *dans le film et dans la salle de projection*, et qui de plus tente d'élargir à la société dans son entier la dynamique communautaire nouvelle née des cercles de discussion, était donc dans l'air du temps. Perrault en a repoussé certaines limites, exploré de nouvelles potentialités, notamment en raison de son rapport particulier à la culture orale qui lui vient de ses pérégrinations dans le « pays » au cours des années 1950.

Au fond, cette propension du cinéma à susciter des sphères publiques alternatives grâce à la discussion était en germe dans une particularité de la culture québécoise : l'intensité du lien qui s'est forgé entre société, sphère publique et cinéma, qui court tout au long du vingtième siècle et dont nous avons survolé quelques unes des manifestations.

IV.4.4. Conclusion.

Nous avons donc vu comment Perrault fondait sa démarche avant tout sur les interactions qu'il était capable de faire naître.

Ainsi, au tournage, il s'agissait pour lui de vivre une expérience avec les personnages auprès desquels il s'impliquait personnellement et directement. Cette expérience était, aux yeux de Perrault comme à ceux des personnages, plus importante que le film en train d'être tourné, et lui-même se souciait d'avantage de participer à l'aventure que de l'enregistrer, tâche qu'il laissait aux autres cinéastes présents. Le principe même de cette expérience vécue était d'inciter les gens à se rassembler et s'organiser pour mener à bien un projet commun qui les révèle parce qu'il leur tient particulièrement à cœur (la pêche dans *Pour la suite du monde*, le canot de *Les Voitures d'eau*). Au fil des films, il apparaît même que, plus drastiquement, c'est le fait même de se rassembler qui importe plus que le projet lui-même : le tournage a comme objet premier de faire se rencontrer des gens d'horizons différents dont la rencontre *elle-même* est l'événement du film, une sorte de fête qui est plus importante que le film en train de se faire. C'est le cas du *Règne du Jour* (1967) mais aussi de *Un Pays sans bon sens* (1970), ainsi que des films subséquents comme le *Mouchouânipi* (1980) ou la *La Bête lumineuse* (1982). Dans l'un et l'autre cas, nous avons vu que, si c'est le film qui rassemble ces communautés improvisées, c'est la parole qui en tisse les liens : parole du cinéaste qui pousse discrètement les gens à parler et à se confier, parole des personnages qui échangent et se disputent, faisant par ce biais même apparaître à la fois leurs différences mais aussi leur désir de communiquer et de se rejoindre, de « tisser du lien », selon des polarités pressenties par Perrault, dont les tensions font le « sujet » des films.

Nous avons vu également, concernant la réception des films, que la forme du montage, ainsi que le mode de diffusion voulu par Perrault, participaient d'une volonté délibérée de propager un « désir de former du lien » bien au-delà des personnages filmés, et que ce désir de lien passait par la parole et le dialogue. Ainsi, les films, s'ils mettent en exergue les discussions, tendent également à ménager dans la lecture elle-même une place pour celle-ci : si les auditoires se sentent interpellés par les thèmes sociaux et politiques

évoqués, c'est surtout par la forme du film lui-même que l'on se sent non seulement autorisé, mais encouragé à parler, parfois même pendant la projection. Cette dimension sera d'autant plus remarquable que les circonstances de la projection s'y prêtent : la discussion est en quelque sorte contagieuse tant les personnages semblent parler naturellement, et tant l'espace qu'ils occupent semble mitoyen de celui de la réception, comme le fait remarquer Charles Perraton (1995 : 102-103). Or, les sujets des discussions ainsi suscitées sont précisément en rapport avec la formation et l'évolution de la communauté elle-même : le Québec en mutation au moment de la Révolution Tranquille. Mais ce n'est pas tout : les modes de diffusion de l'ONF, hérités de l'époque des représentants (qui sont encore en activité), renforcent le caractère interactif des projections cinématographiques car les films de Perrault sont diffusés dans les circuits communautaires de l'ONF, c'est à dire qu'il est prévu que des discussions et des conférences soient organisées *localement* à l'occasion du passage des films, ce qui en facilite l'appropriation locale. Ce-faisant, c'est l'élaboration de liens communautaires qui s'en trouve favorisée, car les discussions autour de films interpellent la communauté sur ses métamorphoses récentes et ses options. Ce fut le cas particulièrement autour des films *Le Règne du Jour*, *Les Voitures d'eau* et *Un Pays sans bon sens* dont l'implication dans la société, dans la vie des communautés a laissé des traces que l'on peut analyser. Les liens qui sont établis lors des séances de projection avec discussion ne renforcent pas forcément des communautés préexistantes : comme dans les années 1950 avec les ciné-clubs, l'espace de discussion ainsi formé se situe en marge des rapports sociaux traditionnels : les liens tissés autour des films peuvent donc dessiner les contours de communautés « nouvelles » qui ne préexistent pas au film et s'agrègent autour de lui, grâce à lui, tout comme le tournage avait pu lui aussi favoriser l'émergence éphémère de communautés liées par la discussion et la rencontre autour d'un thème « imposé » par les cinéastes. Cette constitution de communautés « nouvelles » a également été décrite, à une plus grande échelle, par Marion Froger dans sa thèse de doctorat portant sur l'implication communautaire du cinéma via le programme Société Nouvelle :

Nous franchissons ici une nouvelle étape qui ne suppose pas, comme nous allons le voir, une légitimation des communautés réelles. Bien au contraire, il s'agira de montrer comment ce désir de lien est en fait un besoin né de l'absence de quelque chose en commun, au sein des communautés effectives. C'est dire que le lien n'est jamais donné, mais tissé à la faveur d'une expérience spécifique (Froger, 2006 : 249-250).

Le « principe d'interaction », qui préside à la production et à la diffusion des films de Perrault, souligne donc bien leur appartenance à une culture de l'oralité, et il démontre qu'il peut y avoir, quoique considérablement modifiée, une réminiscence de la « coprésence » qui caractérise la situation d'oralité : tout est fait pour préserver et transmettre la trace ténue de la présence au monde du cinéaste, et y impliquer le spectateur, lui donner les éléments qui lui permettent de crever, même symboliquement, le voile normalement infranchissable de l'écran et d'échanger avec les personnages, prendre place dans la discussion en la prolongeant dans la salle et à l'extérieur : se l'approprier.

Ce principe d'interaction n'est pas une « invention » de Perrault, quoiqu'il ait peut-être, plus que d'autres cinéastes de sa génération, cherché à le travailler et le conserver : il lui vient d'une part des modes de distribution communautaire de l'ONF qui marquent en quelque sorte une « tradition » parmi les cinéastes de l'Office et dont on retrouve également des éléments dans des programmes ultérieurs comme *Société Nouvelle*. Mais ce principe d'interaction n'est pas non plus, comme nous l'avons vu, l'invention exclusive de ces circuits de distribution communautaire : en même temps qu'eux, et parallèlement à eux, on trouve d'autres formes similaires, comme nous l'avons vu dans nos parties précédentes sur l'histoire du cinéma et des représentations au Québec : les ciné-clubs et les associations organisées par les Jeunesses Étudiantes Chrétiennes en sont les meilleurs exemples. Toutes ces organisations visaient à leur façon à repenser le lien communautaire, et à s'impliquer dans la société dans cet objectif, conformément au mot d'ordre de l'Action Catholique : « voir, juger et agir », qui se traduit en réalité sur le terrain par s'impliquer (voir de l'intérieur), comprendre (mettre notamment en place des enquêtes, plutôt que juger) et interagir/intervention (agir *avec* les gens). À l'origine de cette volonté d'interaction, on trouve donc des mouvements étudiants où étaient impliqués nombre de futurs cinéastes du direct.

Cette recherche de l'interaction qui préside à l'élaboration des films de Perrault est donc indirectement un héritage des mouvements de l'Action Catholique des années 1950 ainsi que des circuits communautaires de l'ONF : les uns et les autres participent à sa formation en tant que cinéaste, l'incitent à mettre au cœur de sa démarche l'interaction entre ceux qui sont filmés, ceux qui filment et ceux qui regardent : il s'agit moins de tenir un discours que de rassembler les conditions propices à la discussion.

Cette forme d'interaction dont le désir se dessine en creux dans le tissu même des films de Perrault et qui guide toute sa démarche de la production jusqu'à la diffusion est bien différente du concept moderne de « media interactif » que nous avons présenté en introduction. Un film de Perrault, dans son intégralité et à chacune de ses étapes, est pensé comme une « machine » à produire de l'interaction, et c'est précisément l'interaction qui le produit, qui le suscite dans sa forme : l'interaction est à la fois le moteur, l'objet et la destination de l'œuvre. Cette interaction est liée au « hasard » au sens où le cinéaste rassemble des personnages dans l'espoir et dans l'idée qu'il va se passer quelque chose, sans savoir précisément quoi : il ne s'agit pas d'une programmation, la forme est ouverte et dépend des interactions que le dispositif est capable de faire naître, des liens divers qui vont être tissés. C'est en fait l'opposé des programmes « interactifs » contemporains dans lesquels les réactions des spectateurs, joueurs et communicants sont prévues à l'avance et doivent se conformer à un protocole pour être valides. Dans le premier cas, l'interaction forge des liens et invente la communauté, qui se recompose autour de ces liens et qui prend en compte les réactions de l'auditoire. Dans le deuxième cas, l'interaction est illusoire, tout comme l'idée que la communauté ainsi formée évolue en fonction des désirs exprimés par les consommateurs.

Cela dit, cette interaction sur laquelle Perrault a fait reposer son cinéma n'est certainement pas la panacée universelle, notamment à cause de l'échec de celui-ci à susciter l'émergence d'une perception communautaire au-delà de la production des films. Même si les tournages permettaient de former des communautés nouvelles via la parole, l'ensemble du dispositif peinait à rejoindre un public : Perrault lui-même, tout au long de sa vie, soulignait cet aspect décourageant de sa démarche, de chercher un peuple qui refuse de participer à l'invitation. Il attribuait cet échec à l'omniprésence de la « fiction » dans le paysage médiatique moderne. Il faut entendre ici fiction dans le sens justement d'une réaction et d'une implication spectatorielle calibrées et prévues par avance, « programmatiques », où la représentation de la société non seulement n'est pas capable de prendre en compte l'avis des gens, de les faire s'y impliquer, mais qui plus est se substitue à leur expérience vécue, finissant par influencer celle-ci en profondeur sans que le spectateur ait prise sur le phénomène.

Cette fiction, entendue dans un sens très large par Perrault, désignait en quelque sorte la constitution générale des média électroniques et visuels modernes qui, d'une part, empêchent l'interaction et l'implication des gens dans les discours qui prétendent les représenter, et d'autre part entretiennent *l'illusion* d'une interaction. Le système mis en place par Perrault, sa démarche cinématographique et artistique, n'ont jamais permis de briser ce schéma, d'imposer une autre façon de concevoir le lien entre media et communauté.

Perrault avait bien perçu l'un des travers (ou l'une des impossibilités) des médias modernes, tout comme il avait compris à quel point une communauté peut reposer sur une dynamique relationnelle ayant comme origine l'interaction créée par la discussion et l'action commune, qui la renforcent, la justifient et fondent son imaginaire. Il avait proposé en conséquence une approche médiatique originale basée sur la tradition orale et des formes spectaculaires bien implantées comme les circuits communautaires de l'ONF.

Son échec s'explique selon nous par plusieurs facteurs.

Le principal est la puissance à laquelle il voulait s'attaquer : mêmes notables et remarquables, quelques films et un seul cinéaste, ou une poignée, ne peuvent prétendre réformer une culture massivement « formée » par les médias modernes, qui excluent justement un mode de réception impliquant une interaction réelle et marginalisent toute tentative en ce sens.

De plus, le mode de diffusion « idéal » prévu par Perrault est très localisé, et demande une infrastructure et une mobilisation communautaires difficiles à assurer à chaque projection. Ce sera d'autant plus vrai quand l'ONF aura renoncé, au milieu des années 1970, à organiser des circuits communautaires. La conséquence fut qu'à partir du milieu des années 1970 les films de Perrault seront surtout vus des intellectuels et des universitaires, manquant en quelque sorte leur cible générale : le peuple.

Enfin, on peut se poser la question du « public-cible ». Bien qu'il ne propose pas de « représentation » de la société, Perrault s'est concentré dans ses films sur les groupes sociaux restreints, ayant valeur de synecdoque ; Michelle Garneau dans sa thèse a proposé l'idée qu'il filmait en priorité les artisans car eux seuls seraient capables de parler de leur travail, de le commenter tout en le faisant. Se serait-il coupé, ce-faisant, du reste de la population « réelle », et, surtout, citadine et urbaine, comme on le lui a souvent reproché ?

Ce serait peut-être oublier un peu vite qu'au fond, Perrault ne faisait pas œuvre sociale mais artistique : il n'a jamais eu la prétention de filmer ou de représenter le Québec, tout au plus a-t-il voulu y initier, par l'interaction, des élans communautaires nouveaux ou inusités. Mais son œuvre est avant tout personnelle et subjective, trace de sa propre démarche et non d'un discours politique ou d'un programme.

IV.5. Importance des concepts de performance et de subjectivité dans la démarche cinématographique de Pierre Perrault.

Dans ce contexte où l'homme est aussi féodalisé qu'au moyen-âge, aussi domestiqué tout compte fait qu'au temps des esclaves, et ne travaille en bout de compte qu'à engraisser la richesse au risque de faire chavirer le monde, le poète n'a plus le droit de jouer au Parnasse, de fabriquer des écritures inoffensives. Même dans Saint-John Perse l'Homme est terriblement absent sauf dans ses fonctions, ses plénipotentiaires, ses régents, ses princes et ses rois. C'est la chair vive et douloureuse et collective qui est le grand objet de l'écriture et non pas les mots sonores et anciens comme des vieilles monnaies dans une amphore. Je ne donne ni tort ni raison, mais je prends parti pour ceux qui négocient avec le système des augmentations de salaire d'avance dévorées par le coût de la vie (Perrault, 1973 : 78-79).

IV.5.1. Enjeux et définitions.

Le **quatrième** degré spécifique à la situation d'oralité concerne le concept de *performance*, auquel se rattache dans notre perspective le concept de *subjectivité*. Il s'agit de notre point de vue de deux aspects complémentaires d'un même phénomène qui prend place lorsque l'artiste, le bonimenteur ou l'orateur est en contact immédiat avec son public.

La performance désigne la capacité de l'artiste à réagir au contexte dans lequel il est plongé et lui répondre en adaptant son discours ou sa gestuelle. Elle implique l'inscription du corps, de la voix, dans ce contexte : c'est le corps qui est à la fois le support et la condition de la performance. La performance « convoque » le public et le spectacle, elle est ce qui les rassemble dans un temps et un espace : elle les rend *présents* les uns aux autres, comme l'explique Zumthor (1990 : 54-55). Dans le cas du cinéma de Perrault, il s'agirait d'une *médiation* de la performance et d'une *sensation* de présence, dont les modalités restent à explorer ; la performance alors ne peut être identique à celle dont la nature première est d'être « immédiate ».

La subjectivité quant à elle s'entend comme l'affirmation d'un point de vue assumé : le discours ou la performance n'ont pas pour le public une origine abstraite ou implicite au texte : ils réfèrent à la personne qui est présente face ou avec lui et qui constitue donc une

instance incarnée d'énonciation ; cette personne qui énonce est partie-prenante de ce qui est perçu, reçu. D'un point de vue cinématographique, dans le cas de Perrault, on pourrait dire que la subjectivité se rapporte non seulement à la façon par laquelle l'auteur inscrit sa marque dans le film, mais aussi, de façon plus générale, à la façon dont il signale au spectateur sa présence dans le processus d'élaboration du discours filmique et dans sa réception. L'auteur, dans le cas de Perrault, se porte garant de ce qui est perçu, se signalant comme origine non pas du discours global du film mais des associations d'idées et de paroles qui constituent le film, de l'expérience dont il est le produit, comme référent du film auprès du spectateur.

Le binôme *performance* et *subjectivité* est constitutif de l'oralité « primaire », puisqu'il désigne, par exemple dans ce que Germain Lacasse appelle le « cinéma oral » (2000 : 164-165), la posture même du bonimenteur qui s'expose et s'affirme auprès du public, interagit avec lui, et adapte son discours et sa gestuelle à ses réactions. Mais en l'absence de bonimenteur, dans une économie filmique où, sauf exception, il n'y a pas d'intermédiaire entre le film et le spectateur, comment imaginer que ce binôme puisse subsister, alors que la corporéité et la présence immédiate sont irrémédiablement perdues ? Ce binôme ne peut subsister et garder son efficacité en tant que tel dans un cinéma dont le dispositif de production exclut l'interaction et le dispositif de projection, la présence d'un intermédiaire face au public.

Mais il nous semble qu'il y a dans la démarche de Perrault quelque chose qui témoigne d'une recherche de cette corporéité perdue, de la présence et de la rencontre qui rendent possible la performance. De plus, la régularité avec laquelle il commente ses films et les prolonge de livres et d'entretiens nous interpelle : leur sens ne semble par ce biais ni coulé dans le marbre, ni évident, comme malléable. De plus, il nous semble qu'il cherche par ce biais à affirmer sa voix dans le processus de leur réception, à revendiquer la subjectivité dont ils émanent. Non pas que ces films n'aient pas de point de vue, ou bien qu'il ne fasse pas confiance au spectateur ; il s'agit plutôt d'une autre façon de penser le cinéma, qui lui vient peut-être d'autres médias. La prise de parole parallèle, la polémique et le prolongement semblent à ses yeux faire partie de l'expérience cinématographique en tant que telle, et l'affirmation d'une subjectivité y est essentielle. Mais, plus drastiquement, nous pensons que les films eux-mêmes, pris en tant qu'objets détachés de

leur contexte, comportent des traces profondes d'une volonté à la fois d'affirmer une subjectivité mais aussi de « performer » devant le spectateur : le montage qui déroute le spectateur par sa richesse, par sa complexité et un sens parfois difficile à saisir, ne témoigne-t-il pas au fond d'une volonté de montrer au spectateur le processus même par lequel le sens émerge, et de lui montrer que ce sens est une œuvre collective à laquelle il peut participer ?

Il s'agit de questions fort complexes et nous touchons certainement ici au cœur du cinéma de Perrault, à savoir la façon dont il conçoit son rapport au spectateur. Nous n'allons pas les traiter en bloc et de façon linéaire. Il s'agirait plutôt de replacer son attitude dans un contexte plus global, dans un premier temps, pour comprendre comment sa démarche s'inscrit en fait dans une culture globale dont il s'inspire et à laquelle il veut participer en tant que cinéaste et poète. Nous verrons donc d'abord comment la mise en exergue du binôme performance-subjectivité se situe dans une perspective globale d'affirmation culturelle et de prise de parole, ce que Zumthor appelle une « *résurgence des énergies vocales de l'humanité* » (Zumthor, 1990 : 15-16) : les racines de la démarche volontariste de Perrault sont à rechercher – une fois de plus – dans le contexte culturel et politique du Québec des années 1950 et 1960, où le mot d'ordre est l'affirmation de la culture québécoise et la prise de parole : nous verrons comment le cinéaste dans cette perspective, met l'accent sur le surgissement et l'enregistrement de la performance ainsi que sur l'affirmation de soi, de l'expérience vécue.

Dans un deuxième temps, nous étudierons la trace ou la restitution de la performance dans le tissu filmique lui-même. Nous verrons comment le binôme performance-subjectivité travaille la matière même des films grâce à la mise en place de ce que nous appellerons le « monologue intérieur ».

IV.5.2. L'âge de parole et le concept de performance.

Formule emblématique du tournant des années 1960, l' « âge de la parole » peut être considéré comme l'un des multiples symboles de cette époque où se révèle le pouvoir de l'expressivisme. (...) une telle approche du langage s'impose dans toute la modernité occidentale et le Québec n'y fait pas exception. Toutefois, elle revêt ici des enjeux qui lui sont propres et qui tiennent à la situation du français dans le grand ensemble nord-américain (Larose, 2003 : 307).

Parce que nous avons pu observer ce phénomène général de « prise de parole », non seulement en littérature, mais aussi au niveau du cinéma et des pratiques populaires en général, nous pensons, à l'instar de Karim Larose, qu'ont peut désigner les années 1960 au Québec sous le nom « d'âge de la parole », et qu'effectivement cette « prise de parole » fut bien différente des Etats-Unis ou de la France ; elle eut ici des implications beaucoup plus profondes, un impact plus direct sur l'ordre social. René Lévesque lui-même ne concevait-il pas au départ le mouvement Souveraineté Association comme reposant principalement sur le débat public, l'animation communautaire et la prise de parole collective ?

Il ne sera pas question ici de présenter à nouveau notre réflexion sur la *parole* (l'objet du premier chapitre de la présente partie), mais plutôt de démontrer les ultimes implications qu'elle recouvre à nos yeux, et que nous avons tues jusqu'à présent. Ce prolongement de la réflexion sur la parole, dans la perspective du concept de performance, sera l'occasion de relier les différentes considérations sur l'oralité que nous avons proposées jusqu'à maintenant.

On sait que la parole est un élément essentiel de la démarche cinématographique de Perrault ; mais quel est son rapport avec la performance et la subjectivité ? Il faudrait d'abord se pencher sur la conception que Perrault se fait de la parole : il s'agit pour lui moins de se faire entendre que de participer, le sens même de l'expression « prendre la parole » a changé. Il faut comprendre ce que la parole a de révolutionnaire aux yeux de Perrault, et ce qu'elle a de simplement et profondément humain.

À l'heure actuelle, et peut-être est-ce devenu complètement anodin, n'importe qui peut prendre la parole et donner son point de *vue* (d'où peut-être, selon les philosophes post-modernes, cette multiplication abyssale des images se substituant aux visions du

monde que proposaient les grands récits). On peut prendre la parole de façon plus ou moins désincarnée, devant un public plus ou moins incarné, plus ou moins constitué en tant que public ; le plus souvent, la parole a du mal à entrer en présence d'un public (fait dont Perrault aurait pu, douloureusement, témoigner).

Au fond, ce n'est pas l'acte de parole *en soi* qui importe, ce serait plutôt l'acte de parole mettant en relation : avec ses concitoyens, avec sa famille, avec les autres membres de la communauté à laquelle on imagine appartenir. Et sur ces points, notre société multimédiatique, à l'heure du virtuel, est peut-être déjà bien loin de cet « âge de la parole » que connut le Québec dans la décennie 1960-1970 : elle est devenue comme étrangère aux modalités de cette relation.

Pour bien comprendre cet « âge de la parole », il faudrait avant tout se focaliser sur le discours non pas en tant qu'énoncé seulement, lequel peut en être détaché et décontextualisé, mais en tant qu'acte même de parler *avec*, de faire entendre et valoir sa « voix » en assemblée et d'écouter celle des autres, participer à ce mouvement englobant qu'est le débat, la querelle, à la manière de celui qui est évoqué par l'image, et surtout par le son, dans la séquence de l'assemblée des propriétaires de la pêche dans *Pour la suite du monde* ou la fabrication du canot dans *Les Voitures d'eau* : à la fois coprésence, participation et interaction qui engage la voix, certes, mais aussi tout le corps, et qui met en présence, confronte et donne le sentiment de faire partie d'un ensemble, d'une communauté non pas virtuelle mais réelle, palpable, devant laquelle on est physiquement responsable.

Dans cette perspective, nous nous interrogeons sur les liens possibles entre cet « âge de la parole » et le « retour en force de la voix » évoqué par Zumthor :

Pourtant, s'il m'arrive de parler de « retour en force » de la voix, j'entends par là autre chose, qui déborde la technologie des media : je fais allusion ainsi à une sorte de résurgence des énergies vocales de l'humanité, énergies qui furent réprimées durant des siècles dans le discours social des sociétés occidentales par suite de l'hégémonie de l'écriture (Zumthor, 1990 : 15-16).

L'idée selon laquelle l'écriture a dominé la voix pendant des siècles est certainement problématique : plutôt qu'à l'écrit seulement, ne pourrait-on pas attribuer cette répression de la voix à la collusion de la rationalité de l'âge classique avec le bouleversement social

dû à la révolution industrielle ? Ce serait cette collusion, instaurant pour la première fois un pouvoir non seulement *naturel* mais aussi et surtout *rationnel* qui aurait « tués » les populations, plus habituées à écouter leurs élites et se conformer à leur Loi qu'à parler et s'exprimer en leur nom propre, selon leur propre expérience.

Surtout, le pouvoir, dans ces années cruciales, passe plus que jamais par une langue officielle et normalisée (*nationale*), à la fois exécutoire mais aussi désincarnée et abstraite, tandis que la plupart des populations, face à cette langue officielle, se distinguent par le fait que le plus souvent elles parlent un vernaculaire devenu obsolète, dévalué et dénigré, véhiculant des conceptions, des arguments et des discours *discrédités* par avance (comme l'astronome turc dans *Le petit Prince* (Saint-Exupéry, 1943).

Mais le fait qu'il y ait une langue officielle face à des langues dévaluées indique donc que le pouvoir repose en grande partie encore sur la parole et que le droit à la parole fait l'objet d'une lutte virulente : dans l'empire colonial français, depuis le dix-neuvième siècle jusqu'à la décolonisation, les différentes langues et patois locaux, ainsi que les cultures qu'elles caractérisent furent ainsi impitoyablement combattues par l'État colonial, qu'elles soient situées outre-mer (Algérie, Cochinchine), ou métropolitaines (Bretagne, Pays basque).

Dans cette nouvelle organisation des sociétés, où l'alphabétisation et l'école obligatoire deviennent la norme, l'écriture, le texte de loi *écrit* et *lu* serait alors ce par quoi le pouvoir s'affirme, s'incarne et s'impose de la façon la plus efficace, mais non pas sa cause première. Il est d'autant plus efficace qu'il est désincarné, qu'on ne peut en saisir la source directe.

Tout en revanche dans cette logique nouvelle de société, à commencer par cette imposition d'une langue normalisée, indique que la voix, les « énergies vocales de l'Humanité », les parlers vernaculaires, l'expression spontanée, sont rendus caduques et insignifiants, objets de méfiance et de contrôle de la part des différentes institutions organisant les États modernes. Lorsque les médias modernes apparaissent, notamment le cinéma, cette hégémonie de l'écrit et de la langue normalisée n'est pas remise en question, elle est même en quelque sorte reconduite et démultipliée, et l'on constate un arraisonnement de ces médias, lorsqu'ils se font véhicule de la voix, par les institutions traditionnelles encadrant la langue parlée : la radio et la télévision, comme le cinéma,

véhiculent rapidement une langue et des normes d'expression standardisées, et cela dans un procédé communicationnel à sens unique, *in absentia*, renforçant peut-être cette impression que la discussion, le débat ne peuvent relever strictement que de la sphère privée.

Germain Lacasse a démontré et relativisé cet arraisonnement en montrant justement comment, au niveau local, des cultures minoritaires, par leur langue vernaculaire, leur modes d'appréhension de la réalité, par la tenue d'assemblée, se sont approprié le cinéma et les discours qu'il pouvait véhiculer : ces cultures, par les tactiques qu'elles avaient adoptées, mettaient en place une sorte d' « espace de négociation » avec les médias modernes et le discours moderniste qu'ils véhiculaient, s'y ménageant une place.

Mais une fois encore, cette opposition entre des pratiques mineures, basées sur l'arraisonnement du nouveau média par la *voix* et la *parole* locales, et des pratiques majeures qui véhiculaient une expression et une langue standardisées ainsi qu'un schéma de communication univoque, montre bien à quel point est cruciale cette question de la résurgence des « énergies vocales de l'humanité ».

Ceci nous pousse à nous poser la *qualité* d'expression à laquelle Zumthor fait référence, puisque c'est de cela au fond qu'il est question. Nous devons aussi nous poser la question du lien de cette qualité d'expression avec les phénomènes socioculturels qui fleurissent dans la deuxième moitié du vingtième siècle et qui doivent selon toute logique se baser sur la parole et la voix.

Tout d'abord, Zumthor disqualifie d'emblée le média en tant que tel, électronique ou non :

Ce qui avec les media est perdu, et le restera nécessairement, c'est la corporéité, le poids, la chaleur, le volume réel du corps dont la voix n'est que l'expansion. D'où, chez celui à qui le medium s'adresse (et peut-être même chez celui même dont la voix est ainsi transmise) une aliénation particulière, une désincarnation (Zumthor, 1990 : 16-17).

Par-delà le média, Zumthor en appelle donc à la situation même de parole, d'échange, où le corps de celui qui parle, comme celui de son interlocuteur, sont en coprésence, l'un pouvant être affecté par l'autre et inversement, la parole constituant le terrain d'échange par excellence, l'intelligence.

Cette situation de parole où la coprésence de celui qui parle et de celui qui écoute entraîne la possibilité de la participation à un même mouvement commun de réévaluation et de redéfinition, Zumthor l'appelle la *performance* :

La performance est autre chose. Terme anthropologique, et non historique, relatif aux conditions de l'expression d'une part, et de la perception de l'autre, la performance désigne un acte de communication comme tel ; réfère donc à un moment saisi comme présent. Le mot signifie la présence concrète de participants impliqués dans cet acte de manière immédiate. En ce sens, il n'est pas faux de dire de la performance qu'elle existe hors de la durée. Elle actualise des virtualités plus ou moins nombreuses, plus ou moins clairement ressenties. Elle les fait « passer à l'acte », hors de toute considération de temps. Par-là même, c'est la performance et elle seule qui réalise ce que justement des auteurs allemands, à propos de la réception, appellent la « concrétisation » (Zumthor, 1990 : 54-55).

La performance, ajoute Zumthor, qui a donc à voir avec la corporéité et la coprésence, entraîne, par les conditions particulières qu'elle exige, un changement dans la nature même de la communication :

Les règles en effet de la performance, régissant à la fois le temps, le lieu, la finalité de la transmission, l'action du locuteur et, dans une grande mesure, la réponse du public, importent à la communication autant, sinon plus, que les règles textuelles mises en œuvre dans la séquence des phrases : de celles-ci, elles engendrent le contexte réel et déterminent finalement la portée (Zumthor, 1990 : 32-33)

Ce n'est donc plus le texte lui-même, ou l'emploi adéquat des règles de construction syntaxiques de la langue, ni sa correction, qui importent le plus dans la perception du sens, ce ne sont plus eux qui font la force et la loi du discours, mais la situation de performance : le contexte de la communication l'emporte sur le discours lui-même, et la portée du discours est avant tout affaire de contexte, ce qui court-circuite en quelque sorte les discours officiels, les usages hégémoniques et normalisés de la langue, qui vont d'ailleurs mettre en place, comme parade, des dispositifs de diffusion contrôlant le plus possible les paramètres de réception et empêchant le « local » d'y interférer, l'institutionnalisation du cinéma parlant et du commentaire documentaire en sont peut-être les meilleurs exemples : le bonimenteur est chassé et une voix désincarnée parle d'autorité sur des images qu'on aimerait commenter soi-même.

Il faut cependant bien voir que cette performance ne nous conduit pas automatiquement à un gain de liberté, mais plutôt à une nature différente, des implications « nouvelles » (ou plutôt redécouvertes) de la communication. Si libération il y a, c'est

avant tout et peut-être seulement dans la possibilité de rétablir et réaffirmer l'importance sociale et politique d'une forme de communication particularisée, locale, qui permettrait justement d'échapper à une mise en ordre sociale entraînée par une logique et une forme du discours dictée de l'extérieur : la performance permet au fond d'asseoir les conditions d'une sphère publique alternative, existant en marge de l'ordre social, économique et politique dominant, qui soit en mesure de remettre en question ce dernier, d'y ménager l'espace d'une subjectivité « alternative » qui ne demande qu'à être partagée.

À un discours normalisé et normatif semblant s'énoncer de lui-même de façon objective, la performance substitue donc une communication dont le sens dépend du contexte de mise en relation des participants. En situation de performance, orateur et public sont en interaction, pris au sein d'un même mouvement dynamique, qui est aussi un mouvement de co-définition. En situation de performance, le discours se dévoile comme non seulement subjectif, on peut en « voir et entendre » la source, mais il porte la trace de l'interaction : il en subit des mutations, des adaptations en fonction des interactions qui ont lieu dans la salle : il est tenu pour subjectif et dynamique.

Les circuits des représentants de l'ONF, ainsi que les ciné-clubs étudiants liés aux Jeunesses Étudiantes Chrétiennes, mais aussi toute l'action sociale du Père Lévesque nous semblent relever de cette recherche de la situation de performance comme alternative aux discours hégémoniques et à l'exclusion de l'interaction que leur forme entraîne. Pendant une quinzaine d'années se sont multipliés au Québec des espaces de négociation collective des discours et des idéologies, de remise en question de l'ordre social, et ce sont ces espaces que Scott MacKenzie analyse comme des « sphères publiques alternatives » : des espaces où pouvait prendre place la performance, où se conjugaient des subjectivités et d'où pouvaient surgir de nouvelles conceptions du lien communautaire.

Le cinéma, bien qu'il tint un rôle de premier ordre dans ces espaces, n'en était au fond qu'un facteur favorable, ou un catalyseur. L'essentiel du mouvement tenait justement à cette situation de performance où s'actualisent des potentialités qui ne demandaient qu'à advenir. Dans cette nouvelle alchimie sociale, en revanche, l'omniprésence du cinéma comme alternative aux espaces structurés par le discours et l'institution religieuse explique les expériences ultérieures, à commencer par celle de l'équipe française et du cinéma

direct, puis celle du Groupe de Recherche Sociale et enfin celle de Société Nouvelle : la collusion du cinéma et de la performance dans ces sphères publiques alternatives étaient une source d'inspiration qui demandait à être prolongée.

IV.5.3. Performance et tournage.

Cette présence originelle du cinéma dans le mouvement, reléguée par les cinéastes du direct et par les mouvements étudiants, explique aussi de notre point de vue la principale caractéristique de la démarche cinématographique de Perrault et sa posture en tant qu'auteur : il a avant tout mis au point un cinéma du surgissement, de la performance suscitée et de sa captation, un cinéma où l'auteur lui-même affirme sa subjectivité et sa sensibilité au réel, au contexte, et tente de prolonger l'expérience au-delà du tournage, au-delà du montage, au-delà de salle de projection, cherchant toujours à susciter de nouveaux arrangements.

En effet, la façon dont Perrault conçoit le tournage tient à la fois du théâtre et du cinéma direct, comme nous l'avons déjà vu : la « troupe » convoquée oublie le film en train de se faire, vit l'événement même de la rencontre, de l'échange, et dans cette rencontre, la performance, que ce soit celle de Grand Louis ou de Didier Dufour sommé de réagir aux autres personnages, est centrale.

Mais plus fondamentalement, c'est la logique même qui préexiste au tournage qui est de l'ordre de la performance, c'est à dire que celui-ci vise à actualiser des potentialités pressenties par Perrault, à faire surgir de nouvelles dimensions de la communauté (comment expliquer la logique de confrontation et de rencontre qui guide tous les films sinon ?) à remettre en cause les *a priori* (le film le plus caractéristique à cet égard étant sans doute *le Règne du Jour*). Perrault lui-même cherche à s'imprégner de cette expérience en continuelle mutation, s'appliquant plus à vivre l'aventure qu'à faire un film, selon ses propres aveux, et c'est cette expérience qui le façonne, qui décolle les filtres que son éducation et l'habitude ont appliqué sur ses yeux. Il ne se tient pas à distance du monde filmé, tout comme il ne cherche pas à en paramétrer les apparitions et manifestations, il cherche au contraire à participer à son mouvement, mais aussi à cette aventure de l'intelligence qu'est la discussion ouverte et libre : l'action à accomplir, l'idée à exposer ne sont pas les buts réels des films, même si ceux-ci prennent parfois l'allure

d'un argumentaire (*Un Pays sans bon sens*). Les personnages mais aussi les cinéastes performant et s'affirment, construisent du sens.

Le montage est certes fascinant dans cette perspective du surgissement et de la performance, mais comme son étude approfondie constitue la fin de cette recherche, il serait malvenu de trop en dire maintenant sous peine de répétition. Il suffira de dire ici qu'il garde la trace du surgissement qui caractérise la performance, et qu'il laisse apparaître comme tels les choix opérés par l'auteur, affirmant alors la subjectivité du discours auquel est confronté le spectateur tout en l'invitant à s'y joindre. Le fait aussi que ce montage semble dirigé pour une bonne part par les suggestions des personnages eux-mêmes, par le sens caché de leurs paroles rejoint la préoccupation du tournage de faire œuvre collective, de se laisser guider par l'imprévu.

Enfin, si l'on s'intéresse à ce qui se passe une fois le film terminé, on remarque que le cinéaste essaie de prolonger et de restituer les conditions de la performance initiale qui prit place entre les personnages et entre les personnages et les cinéastes : il essaie de donner au spectateur et au lecteur les éléments pour entrer à leur tour dans le débat, de transmettre une certaine *présence*, et ce, encore, par la présence de l'auteur, par l'affirmation de sa subjectivité.

Il y a donc d'une part le système de diffusion voulu par Perrault, qui idéalement serait la situation des circuits communautaires de l'ONF dans lesquels les films sont accompagnés, relayés dans le milieu, ferments de discussions et de débats à venir, et dont on sait qu'au grand dam de Perrault qu'il n'en fut rien.

Il y a d'autre part les essais sur les films, autour des films, les transcriptions de dialogues – qui s'apparentent à du théâtre – et qui enjoignent d'abord le spectateur ou le lecteur à questionner la production de sens dans les films, mais lui donnent aussi l'impression que ceux-ci ne sont que des éléments, primordiaux certes, d'un ensemble vaste et fluctuant qui se répand tout autour et qui englobe le spectateur dans le processus de production de discussion.

On comprend mieux alors pourquoi Perrault a pu s'intéresser à cette base de la communication qu'est la performance et tenté de lui faire une place au cinéma. Nous allons maintenant nous attacher à décrire et analyser son montage, pour essayer de voir

dans quelle mesure une part de performance – celle de Perrault lui-même, réagissant « en direct » à son expérience – pourrait y subsister.

IV.5.4. Monologue intérieur et montage.

Jusqu'à présent, cette recherche de thèse a pu laisser penser que l'auteur, Pierre Perrault, s'effaçait en quelque sorte derrière ses personnages. Que son rôle consistait surtout à laisser advenir des situations propices à la performance des Grand-Louis et autres Stéphane-Albert Boulais. Que les films, peut-être, parlaient « d'eux-mêmes » par l'entremise d'un montage qui repose principalement sur la restitution des paroles individuelles.

Or, même si la posture de Perrault en tant qu'auteur est bien particulière et qu'elle laisse s'exprimer des subjectivités autres que la sienne, même si lui-même fait reposer son approche du réel sur une grande perméabilité à l'expérience vécue qui façonne les films, il serait erroné de croire pour autant qu'il n'intervient pas, qu'il cède la place aux instances que sont les personnages et les spectateurs dans le processus de construction du sens. Perrault, en bon « bonimenteur », est bien présent : il rappelle lui-même qu'il est un intercesseur, ce qui indique clairement qu'il participe au film dans tous les aspects de sa production. Derrière l'impression que la matière filmique se déroule d'elle-même, derrière l'illusion d'une médiation minimale du réel, il y a au contraire une implication forte du cinéaste, avant tout sur le plan poétique.

Nous proposons donc maintenant de décrire et d'analyser l'une des particularités des films de Pierre Perrault qui est révélatrice de sa démarche artistique globale : la ligne intrigante de son montage. L'objectif est de mieux en comprendre le sens et la portée, tout en explorant ses origines ainsi que ses fondements théoriques et pratiques. Cette ligne directrice, nous la décrivons comme une forme de « monologue intérieur » ; celui-ci vise à laisser apparaître au spectateur le processus de construction du sens comme ouvert et incertain, « en cours », et le spectateur pourrait alors à son tour, d'une certaine façon, prendre place et participer au processus. Le film, alors, donnerait l'impression que le sens

s'actualise et surgit de la lecture elle-même, l'auteur effectuant en quelque sorte une performance réitérable et nouvelle selon l'implication du spectateur dans le jeu.

Le monologue intérieur

Pour le spectateur peu préparé, les films de Perrault peuvent facilement apparaître comme très confus, victimes d'un montage amateur. Cette impression indique que le spectateur est confronté justement à « quelque chose » d'inhabituel au cinéma. Comment le sens émerge-t-il de ce cinéma ? Quelle forme d'écriture cinématographique Perrault pratique-t-il ?

Nous avons vu, au début de cette partie sur les liens du cinéma de Perrault à l'oralité, comment il conçoit le travail de montage « sur papier ». Nous n'avons cependant pas encore vu comment il organise ce montage, comment ce dernier est un processus créatif.

Il faut imaginer que, lors du montage, Perrault se trouve face à une matière filmique chaotique et désordonnée, qu'il lui faut explorer et recomposer. Naviguant d'abord à l'ouïe plus qu'à la vue, il cherche son chemin : la ligne d'une quête se dessine donc au milieu de cette profusion parfois violente, qui voit se télescoper la tempête abstraite d'images et de dialogues avec la matérialité des corps et des voix des hommes surgissant du son et du souvenir vécu.

Cette « ligne », ou plutôt cette « quête de sens » (puisque'il s'agit de cela) que dessine le montage nous semble caractéristique de la pratique cinématographique de Pierre Perrault puisqu'on la retrouve dans tous ses films à partir du *Règne du Jour*. Cette ligne erratique et intrigante du montage, qui poétise le réel et interpelle la subjectivité du spectateur, ressemble dans son principe essentiel à une sorte de « monologue intérieur ».

Le concept de monologue intérieur tel qu'exposé ici, et qui serait l'essence du montage perraldien, est inséparable de trois éléments clés : la présence du cinéaste, la prédominance de la parole et de la situation d'oralité en tant que matrice originelle du discours filmique, et le principe d'écriture qui les relie. Ce monologue serait caractérisé par l'exploration de nouveaux rapports, inhabituels et novateurs, entre la voix et l'image,

entre la parole et le réel. Les films permettraient de déborder les frontières établies entre verbal et iconique, pour aller vers une conception inaccoutumée du montage.

Là où le cinéma organise d'habitude les matières de son expression selon des figures plus ou moins variables et efficaces pour produire du sens, le monologue intérieur ne hiérarchise plus mais revisite subjectivement les différents « signes » selon des agencements qui lui sont propres. Le film ne serait plus seulement une monade articulant de façon plus ou moins hiérarchique trois formes de « signes » distincts (iconique, verbal et musical) pour produire du sens ; il serait un « entre », un espace virtuel où se confrontent et s'assemblent des flux foncièrement différents pour produire de la *pensée en mouvement*, sans formes fixes et déterminées à l'avance. Ce « monologue intérieur » s'inspire d'un concept homonyme de Deleuze et Guattari (1991 : 133), qui caractérise le parcours d'une conscience se taillant un chemin erratique dans le chaos du réel, cherchant des arrangements inédits entre le réel et la pensée qui l'envisage et le pénètre :

Plutôt qu'un enchaînement de propositions, il vaudrait mieux dégager le flux du monologue intérieur, ou les étranges bifurcations de la conversation la plus ordinaire, en les séparant eux-aussi de leurs adhérences psychologiques et sociologiques, pour pouvoir montrer comment la pensée comme telle produit quelque chose d'intéressant, quand elle accède au mouvement infini qui la libère du vrai comme paradigme supposé et reconquiert une puissance immanente de création (Deleuze, 1991 : 133).

Ce monologue, contrairement au sens courant qu'on attribue à ce terme, ne serait pas auto-centré et en vase-clos, discours enfermant de soi-même avec soi-même, éliminant les influences extérieures ; il serait exactement l'inverse : basé sur la porosité de l'intérieur, du « subjectif », envers l'extérieur : les sensations, les impressions, les discours des autres viendraient le faire avancer. L'écriture filmique serait basée avant tout, par une sorte de mimétisme, sur la forme ouverte et proliférante de la structure de la situation d'oralité et de la parole, sur l'interaction : cette écriture cherche donc elle-même à s'ouvrir au monde et à restituer la parole.

Pour se représenter ce monologue intérieur il faut s'imaginer Perrault lors de son montage, parcourant sans cesse le chemin qui tresse ensemble conscience et réel, interprétation et souvenir vécu. Ce chemin en fin de compte est la seule « réalité » : il est la nature de la pensée, en dehors des normes, des préconçus qui ne sont que des fictions servant à simplifier et dominer une réalité trop complexe. Le montage participe d'un monologue car il retrace les pérégrinations et interrogations profondes du poète au

moment de la fabrication du film ; il est assumé et revendiqué comme personnel. Il est « intérieur » parce que subjectif : le spectateur voit et entend comme à travers le prisme d'une conscience individuelle, celle d'un témoin muet mais agissant, obstinément *présent*. De plus, cette subjectivité emprunte celle des autres, celle des personnages de chaque film ; elle traverse les paroles et les points de vue, elle fonctionne sur leur démultiplication, leur intrication, leur opposition, leur mise en perspective ; mais elle reste personnelle dans le *parcours* qu'elle dessine et qu'elle concrétise aux yeux et à la conscience des spectateurs. Le monologue intérieur, enfin, ne fait pas que reposer sur l'agencement des différentes subjectivités rencontrées au tournage et reconstruites au montage : il est la source de leur existence et de leur restitution au sein du film fini, la condition par laquelle ils existent encore dans le film fini, dans le discours global, et par laquelle le spectateur se sent à son tour autorisé à chercher son propre sens.

Perrault a conçu la singularité de son montage à partir d'un refus des modèles dominants dans la pratique du cinéma, ainsi que d'une conception très personnelle du médium cinématographique et de ses interrelations avec d'autres médiums tels que la radio et la littérature. En tant qu'auteur, il a formulé avec insistance et régularité le refus qu'il opposait à l'hégémonie du modèle littéraire au cinéma (« *je suis un émigré de l'écriture vers l'oralité* »), afin de libérer la représentation et l'écriture filmique des carcans institutionnels dans lesquels elles étaient enfermées. Pour lui, cet enfermement mettait le cinéma au service d'une « fictionalisation » générale du rapport entre réel et représentation ; le terme fiction tel qu'il le conçoit peut être entendu comme une normalisation stéréotypée et réductrice du réel par sa représentation. Il exprime bien cette position dans cet extrait de *Cinéaste de la Parole* :

Je propose donc à la lecture une matière dont on a pas appris à faire la lecture. Parce qu'on a appris à lire dans la fiction, le récit, l'image. Dans l'art. Dans la substance même de l'écriture qui a ses lois, ses codes, ses signes. Ses conventions. [...] Le discours de la réalité n'est pas articulé comme le discours de la fiction. Il ne suit pas les mêmes règles de grammaire et de bien-séance. Il n'a pas appris les règles de l'art. Ce en quoi il m'intéresse. Parce que l'homme m'intéresse plus que sa représentation (Perrault, 1996 : 109).

Le modèle littéraire rejeté par Perrault, et sur lequel nous nous sommes déjà amplement étendus, normalise les paramètres de la représentation pour que celle-ci corresponde, dans sa forme, à un modèle reconnu par le spectateur, qui ne tient sa véracité que de l'observance des règles qui président à l'élaboration de sa forme. À la limite, ce modèle ne

définit pas seulement les paramètres de la représentation, mais peut-être plus radicalement le surgissement même de l'expérience (du tournage, du montage, du spectateur) ; il est la « grille » qui prévaut à toute mise en forme de l'expérience, si ce n'est à l'expérience dans sa naissance même : on peut donc concevoir en dernière instance que l'action de ce modèle formel-discursif entraîne un contrôle des paramètres mêmes de l'émergence de l'expérience vécue ou revisitée au montage : ce modèle s'approprie par avance le sens en imposant justement des règles de construction du sens. Le monologue relève alors d'une volonté délibérée de s'extraire des règles de formation du discours mais aussi de la représentation.

Le « monologue intérieur », tel qu'envisagé ici, est une alternative à cette prise en charge de l'expérience par le modèle linguistique : non pas absence de modèle, mais interrogation « en direct » sur la forme et le sens de l'expérience, son rapport à sa formalisation. Il est aussi la production d'une pensée qui se trouve exposée à l'afflux de sensations extérieures, un chaos où elles se mélangent sans ordre préétabli, et qui ferait « tressauter » le modèle. Il s'élabore et se complexifie à chaque étape de la production du film, entraînant sa présence dans la réception même : au monologue intérieur du réalisateur se joint celui du spectateur, comme son double. Le monologue intérieur porte la trace de cette hésitation face à la *mise en forme* de l'expérience (*quelle mise en forme choisir ?*). Il s'agit peut-être au fond moins d'un monologue que d'un dialogue *in absentia* où les propositions de l'auteur comme celles du spectateur se multiplient, sans se répondre directement.

Principes de la pratique cinématographique de Pierre Perrault.

Ce que voulait faire Perrault, c'est exploiter une voie du cinéma qui n'érige pas un discours en vérité transcendante mais recherche et revendique une vérité immanente et relative, partagée, où la source du discours s'affiche en son sein et en assume l'artificialité en vue de provoquer le spectateur à participer au processus. C'est la façon même de penser et de faire le cinéma qui lui pose problème ; il y voit un outil fantastique de découverte et de communion avec l'homme, mais qu'il faut détourner *par la force* des habitudes de représentation et de discours dans lesquelles des générations de réalisateurs et de producteurs l'ont enfermé. Le cinéma n'est plus un outil pour se tenir à distance et

informer le réel, mais pour s'immerger là où aucun film n'est encore allé : au cœur de la vie des hommes afin de rendre compte de l'expérience mais aussi de la rendre possible. Cette approche de l'homme et de l'expérience ne repose pas sur une hypothétique foi en un « vérisme » rendu possible par la technologie moderne et l'illusion d'une absence de médiation, mais au contraire sur sa mise en abyme par une écriture : Perrault propose au spectateur un aperçu de la complexité du réel et de sa médiation par la conscience et le discours.

Le cinéaste dans la salle de montage est face à ce qui a été enregistré : il va s'agir alors de faire de l'écriture cinématographique une médiation entre l'intérieur (le souvenir, l'expérience vécue) et l'extérieur (les rushes, la salle de projection, les performances des personnages, la conscience des spectateurs). Cette médiation dessine une empreinte : celle du cheminement de la conscience mettant en forme l'expérience et lui assignant un sens, entre tournage et montage, présent et passé, souvenir et enregistrement. Le film devient un objet dynamique, jamais achevé, où le spectateur se trouve confronté à ce qui posait problème au cinéaste pendant le montage, quand il faisait s'affronter le présent du montage et le passé indéfini et discontinu de l'expérience filmée. Lorsque dans *Mouchouânipi* je regarde la séquence de la vieille Montagnaise croisée dans le train de Schefferville, qui recoupe et traverse celle de son évocation par Alexis Joveneau à La Romaine, et que je rapproche cette mise en abyme par la parole et l'image du mythe du lac au caribou avec les images des bêtes traversant le lac au son du tambour, je retrouve à la fois l'excitation des cinéastes pendant le tournage, découvrant de l'imprévu, de l'immémorial, et celle du montage, lorsqu'il s'agit d'exposer et de revisiter ces émotions et de les transmettre au spectateur.

Structure, pratique et expérience du film.

Afin de rendre plus concret le concept de monologue intérieur et son évolution constante à chaque étape de l'élaboration du film, nous allons maintenant décrire et analyser le processus de montage à l'œuvre dans le deuxième film de Perrault, *Le Règne du jour* (1967), monté en collaboration avec Yves Leduc. Le projet du film lui-même fut écrit au début de 1966. Il stipule que :

Le film n'a aucune intrigue préétablie exceptée [...] celle d'emmener Monsieur et Madame Tremblay et leurs enfants (Alexis, Marie, Léopold et son épouse) en voyage au pays des ancêtres de la famille [...]. La méthode de travail de M. Perrault repose tout entière sur la discrétion et l'improvisation, et, par conséquent, se détourne de toute mise en scène au sens habituel du mot.⁹⁴

On retrouve bien ici cette préoccupation qu'a Pierre Perrault de ne pas avoir de structure préétablie, hormis celle, plutôt lâche, des étapes d'un voyage au cours duquel tout peut survenir. Cependant, au vu de l'œuvre terminée, il ne s'agit pas d'un film de voyage, ni d'une chronique familiale, et encore moins d'une étude comparative sur les us et coutumes. C'est tout cela et plus que cela : un film qui rend compte d'un parcours, d'une expérimentation, d'une réflexion et d'une évolution de point de vue : comme le remarque Alexis : les règnes changent. Ce parcours engage tout autant le cinéaste que les personnages.

Le chapitre qui illustre particulièrement le concept de monologue intérieur et l'introduit dans le reste du film se nomme « La v'là ta France ! ». Au fur et à mesure qu'il se déploie, on constate que le film s'assemble en dehors de soucis chronologiques, dramatiques ou thématiques.

Illustration 4 : *Le Règne du Jour*, Perrault, 1967.

00.10.32 : La séquence commence par un panneau noir qui interpelle celui qui le lit : « *La v'là ta France !* ».



Illustration 5 : *Le Règne du Jour*, Perrault, 1967.

00.10.53 : L'image montre les membres de la famille Tremblay qui s'installent sur le pont supérieur du navire, et la voix de Léopold surgit : « *C'est au moment d'embarquer que ça a tout changé la face des choses* ».



A l'image, c'est toujours le bateau, et Alexis, sous l'œil de Marie,

⁹⁴ Jacques Bobet, producteur du film : « introduction au film Alexis en France », op.cit.

explique à une Française le but de leur voyage. Il ne peut s'empêcher d'exprimer son engouement pour le « *berceau de ses ancêtres* », qui les a pourtant « *trahis* », comme la dame le souligne, sa voix flottant sur des images du couple assoupi.

Illustration 6 : *Le Règne du Jour*, Perrault, 1967.

00.11.32 : On quitte soudain le pont du paquebot pour retrouver la famille Tremblay dans sa cuisine sur l'Île, après son retour de France. Une arrière-petite-fille interroge un Alexis apparemment morose sur l'endroit où se trouve la France en Europe. Celui-ci répond qu'il y est allé, mais qu'il ne sait pas trop. (*Où est la France d'Alexis, voilà la question que pose le film !*).



Illustration 7 : *Le Règne du Jour*, Perrault, 1967.

00.11.40 : Puis on revient tout aussi soudainement auprès des Tremblay sur le pont du paquebot, quelques semaines auparavant. Le bateau arrive au Havre : aux plans de Léopold et de son père scrutant l'horizon succèdent des plans de grues dans la brume ; Léopold s'époumone après Alexis : « *la v'là, ta France* ». De fait on ne voit pas grand-chose, et l'on entend Marie qui dit que c'est « *comme un rêve* ».



Cette remarque mi figue - mi raisin de Léopold Tremblay, non seulement donne son nom au chapitre que nous voyons, mais constitue en outre l'un des questionnements de fond du film, soit un rapport avec la France qui apparaît autre qu'escomptée et dont l'objet s'enfonce un peu plus dans les brumes à mesure que l'on tente de s'en approcher.

Illustration 8 : *Le Règne du Jour*, Perrault, 1967.

00.12.01 : On quitte alors les quais brumeux pour retourner subitement, par l'image et par le son, sur l'Île aux Coudres, dans un pré au soleil. S'intercalent alors quelques plans du tout premier jour de tournage, soit Alexis et Marie qui ramassent des fraises ; on entend Alexis dire au curé qu'il va aller « *prendre connaissance de la France* ».



Illustration 9 : *Le Règne du Jour*, Perrault, 1967.

00.12.10 : Aussi soudainement, le film revient ensuite dans les rues du Havre, en Normandie. La famille Tremblay déambule un peu timidement. Alexis cherche la Vieille France. De fait, il rencontre au coin d'une rue un vieux Poilu défiguré, qui met en joue la caméra de sa canne. Il demande malicieusement si les Tremblay sont venus en hélicoptère, et leur chante une chanson : instant banal de tournage, dont le sens est révélé par le processus du montage, ce vieux Poilu qui met en joue la caméra devient pour nous un homme-métaphore au visage ravagé.

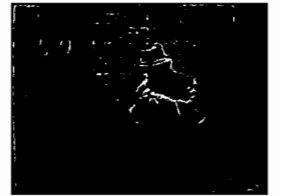


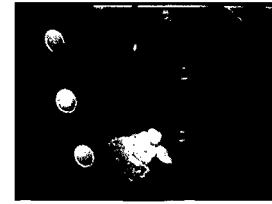
Illustration 10 : *Le Règne du Jour*, Perrault, 1967.

00.13.14 : Puis on entend une musique typique de l'île, que l'on reconnaît car elle était présente à la fois au tout début du film et dans *Pour la suite du monde*. Cette musique accompagne les Tremblay qui découvrent une petite ville française. Alexis contemple des vieilles façades fatiguées et dit à Marie : « *c'est vieux comme toé* ».



Illustration 11 : *Le Règne du Jour*, Perrault, 1967.

00.13.30 : La caméra s'approche alors et descend le long du bras du vieil homme et montre sa main qui serre celle de Marie : le moins que l'on puisse dire, c'est que nous sommes face à un procédé subtil de suggestion d'une émotion à la source confuse : Alexis, Perrault, le spectateur ?



À travers cette description, on constate donc que ce chapitre, à l'image du film et de l'œuvre, fait se télescoper dialogues, lieux et temporalités hétérogènes pour induire du sens. Le discours filmique se distribue dans des méandres à travers plusieurs fils directeurs ou plusieurs thématiques jamais ouvertement abordés, mais suggérés par un titre énigmatique. Ce que l'on retrouve, ce sont les thématiques qui vont être filées, tressées tout au long du film, non pas celles qui font l'objet d'un chapitre spécifique (« la fête du cochon »), mais celles qui se joignent et se transforment mutuellement, gravitent les unes autour des autres : le rêve de Marie et sa distance ; le lien entre elle et son époux qui se révèle et se complexifie ; leur vieillesse qui les rend dignes de celle de la France et de leurs racines ; la distance entre la France imaginée et celle qui est expérimentée ; la remise en question d'Alexis, son appartenance à un règne révolu, la mémoire et le passé.

Ces thématiques ne sont pas portées spécifiquement par le verbal ou l'iconique ; elles ne sont pas localisées en un lieu précis ou un moment précis du film. Les liens aléatoires qui sont tissés entre elles font toujours l'objet d'un « saut », d'un déplacement, d'un petit hiatus entre temporalités, sonorités, paroles ; ce sont des jonctions musique-image, parole-voix, parole-lieu ; lieu-souvenir etc. : un choix de montage qui pose une subjectivité organisant la matière, affirmant qu'elle manipule des souvenirs, des traces. Seul le *questionnement* est au présent et l'on pourrait le résumer à une phrase : « quel est le sens de l'expérience ? ».

Images et paroles perdent les définitions et les fonctions que le cinéma de *fiction* (au sens de Perrault) leur avait assignées, et les bifurcations de la conscience du cinéaste s'enroulent tout autant autour des mots que des images pour produire du sens. Le sens n'est pas le produit de l'écheveau textuel habituel qui sous-tend tout film et le structure. Ce qui structure le film à présent, c'est la *trajectoire* de la conscience, ses bifurcations. Le

monologue constituerait un moulage capable de garder la fluidité et la dynamique de ces errances et viserait à les réactualiser à chaque lecture.

Cette « trajectoire » de la conscience n'est pas seulement dans le film achevé, elle s'inscrit et se métamorphose à chaque étape du processus de fabrication. Celui-ci est à l'opposé des procédés de reproduction habituels au cinéma, pour lesquels le scénario reproduit le synopsis, le tournage reproduit le scénario, le montage reproduit scénario et tournage, comme le fait bien remarquer Jean-Louis Comolli :

*Ainsi le projet du film est-il une première fois répété dans le scénario, celui-ci par le découpage, lui-même reconduit aux répétitions (qui portent bien leur nom), celles-ci reproduites par le tournage, dont le montage n'est que la reconstitution, la post-synchronisation bouclant enfin le cycle des représentations.*⁹⁵

Cette trajectoire, donc, ne s'arrête pas une fois le film terminé puisque celui-ci donne lieu à des essais sur sa réalisation, sur l'expérience survenue, mais aussi sur sa réception (la réaction du public aux films de Perrault était à ses yeux la condition de leur complétude, et l'occasion de réécrire, retravailler et recontextualiser l'expérience dans des articles, des essais et des poèmes).

L'écriture qui caractérise le montage n'est donc plus une recherche de la forme finale mettant en ordre les plans du tournage : elle n'est pas une répétition. Elle est plutôt une nouvelle expérience qui vise à mettre à jour, à faire émerger un sens qui réside entre l'expérience vécue et sa réactualisation par l'image et le son au montage, quand le souvenir fragile de l'expérience se voit contesté par le souvenir exact, machinique, de la pellicule, et qu'un sens nouveau, fourmillant, émerge d'une matière qu'il s'agit non pas d'ordonner en vue de produire un discours, mais d'interroger en vue d'interpeller le spectateur et le faire participer à la réflexion.

Pierre Perrault entretient en fait un rapport constant entre oralité et écriture, et non pas avec le discours, lequel serait plutôt la mise en forme de l'image et du son en vue de produire un sens défini par une figure particulière et reconnaissable, une rhétorique. Son écriture cherche du sens au lieu d'en construire, elle garde les traces de sa propre fabrication. Elle est comme une conscience au travail, sans clôture, ouverte à de multiples

⁹⁵ Comolli, « Le détour par le direct (2) », *Les Cahiers du Cinéma*, No 211, avril 1969, p.43.

possibilités. L'écriture, ce serait alors ce qui est capable d'accompagner et de provoquer les fulgurances de la conscience, de ses bifurcations soudaines, de ses translations quand un élément fait soudain sens par rapport à un autre, lointain et sans rapport évident : elle émerge de cet état premier où pensée, émotions, sensations et expérience composent encore un tout indistinct et concourent à former la conscience. L'écriture de Perrault serait, par le monologue intérieur, une trace capable de faire revivre ce moment d'indécision, où la conscience se perd en conjectures et contemplations, et garde la chance de n'être pas encore enfermée dans un sens donné, a posteriori.

IV.5.6. Conclusion : performance, subjectivité et monologue intérieur.

Dans la conception particulière du cinéma que développe Perrault, le fondement même du médium est contesté dans son unité et son intégrité : les séquences ne réfèrent plus à un lieu ou un moment unique et unifié (de tournage ou du récit), et le film ne se comporte plus comme une monade articulant trois formes de signes pour produire du « cinéma » : à travers la lecture du spectateur qui tente de suivre le monologue, ces éléments habituellement soudés en un tout apparaissent comme volontairement collés ensemble, et de la conscience de leur hiatus émerge le sens, la poésie, le réel de l'expérience vécue. Cette conception particulière du médium, il faut en rechercher l'origine dans le parcours même du cinéaste.

Perrault a certainement senti, dès qu'il a approché une caméra, que le cinéma n'est pas *de lui-même* un système homogène qui obéit à des codes précis (l'iconique, le verbal et le musical) ou à une scénarisation, mais, bien au contraire un assemblage en équilibre instable, un agencement de plusieurs médiums qui sont eux-mêmes en évolution, et dont les rapports ne sont pas enfermés dans des circuits définitifs. Comme Welles, par exemple, tout en étant cinéaste, il est aussi un auteur de radio, de théâtre, un essayiste et un poète. Il semble donc logique, ou plutôt prévisible qu'il questionne la nature même du cinéma en tant que mode d'expression :

Quand Gutenberg a inventé l'imprimerie, certains ont peut-être pensé que l'imprimerie servait à imprimer la Bible. Et par la suite, quand un autre livre est apparu, quelqu'un a peut-être dit c'est de l'anti-imprimerie. Il m'arrive de penser que le cinéma se cherche. Il n'existe pas en soi de fait. C'est un mode d'impression plus que d'expression (Perrault, 1983 : 11).

Perrault voit le cinéma comme un outil merveilleux pour approcher l'homme et pallier à la mémoire défaillante ; mais il y voit aussi un « concours » de différents médias, soit une géométrie variable, un agencement dont les modalités d'expression ne sont pas figées et définitives, et peuvent encore être en conflit. Il s'oppose donc aux tenants d'un cinéma institutionnel qui tentent de l'assimiler. Son expérience lui fait percevoir dans le cinéma les failles qui existent entre le son et l'image, la voix et le corps, le verbal et l'iconique, et plutôt qu'un système arbitraire visant à cacher ces failles, il se tourne vers un cinéma incertain, complexe, qui rend perplexe le spectateur en bute à ses habitudes de lecture. C'est un cinéma qui affirme un point de vue et une subjectivité, sans modèle, où existent

des zones sombres, mixtes, un terrain d'entente et d'opposition entre les différents médiums qui le composent : il admet les « zones de frayage », les met en évidence, fait reposer sur elles son propre discours :

Il y a des dimensions que l'image donne à la parole, cela ne fait aucun doute, et il y a des dimensions que la parole donne aux images et aux hommes, et c'est cela qui m'intéresse (...) Je suis le fils du magnétophone et de la caméra synchrone légère (Perrault, 1983 : 10).

Cet « espace de frayage » entre texte et image, introduit par cette irréductibilité de la matière et du corps de l'homme, rend vaines les limites instaurées par l'usage et la sémiologie entre le verbal et l'iconique. Dans le cinéma de Perrault, ce qui est inséparable du constat que le médium a un caractère « composite », c'est la remise en cause de la « fiction », soit la remise en cause de toute vérité, de tout modèle, et spécialement du modèle littéraire qui s'est imposé au cinéma :

La vérité personne n'a le droit d'en réclamer l'exclusivité. Et la vérité n'est pas une dimension particulière à une forme de cinéma : elle serait plutôt une qualité de l'inspiration d'Antonioni ou de Grand-Louis Harvey (Perrault, 1983 : 13).

Le projet central du cinéma de Perrault est de s'attaquer au récit institutionnel et normalisant, et à la représentation qui en découle, pour se réapproprier, non le médium, mais l'acte créatif qui fonde à la fois le pays et le film, le film et le réel. Ses films, alors, « ne se rapportent plus à un idéal du vrai » (Deleuze, 1985 : 194), ils sont « vrais » au sens où ils ont bâti leur vérité. L'ouvrage ainsi constitué, processus aux niveaux multiples, repose sur la fabulation de chacun, spectateur y compris bien sûr (cette condition est même essentielle). Le sens, la vérité chez Perrault, sont évidemment relatifs : ce sont des constructions issues de l'expérience et elles apparaissent comme telles, dans leur subjectivité, dans la négociation et les pourparlers successifs. Le récit est ouvert, hétérogène, « à plusieurs voix » ; il est également un travail de la conscience, travail renouvelé à chaque étape entre tournage et projection. Le sens du récit n'est jamais décidable à l'avance, et surprend le spectateur habitué à ce qu'une certaine univocité se dégage du film une fois fini.

Il y a donc une attitude de la conscience face à cette afflux de sensations, de perceptions, d'émotions : indécidabilité, arbitraire et subjectivité, mais aussi revendication que tout récit et toute vérité sont le fruit d'une expérience et d'une subjectivité. Ce qui

importe, c'est ce qui se joue entre les événements, entre les éléments, entre les corps, dans les intervalles, et qui produit de l'inattendu.

Le cinéma qui a été inventé à l'ONF par Michel Brault, Bernard Gosselin, Arthur Lamothe nous délivre ainsi du carcan de la culture : libération de l'écriture par la caméra synchrone appliquée à la parole vécue. Regard neuf. Regard humain. Sans intermédiaire. Ni fiction, ni écriture, ni mise en scène, ni comédien, ni vedette [...] Si Brecht avait connu ce regard, il aurait désiré faire de ce théâtre, il aurait abandonné l'écriture pour manipuler cet argile de la parole prise à la source du vécu (Perrault, 1973 : 92).

Le refus des modèles, des carcans enserrant l'écriture, voire le refus de l'écriture elle-même dénotent une volonté affirmée de ne pas informer par avance l'expérience, le vécu, que ce soit celui des cinéastes au tournage ou celui du spectateur qui visionne le film. Le cinéma de Perrault aboutit selon nous à une *sur-présence* de l'intermédiaire : il n'y a pas seulement un auteur ou une conscience au travail, il y a une présence, un rappel perpétuel de l'origine de l'énonciation qui se prolonge jusque dans les essais et s'y transforme. En ce sens, le montage s'apparente à une « performance », certes figée, mais qui montre tout de même au spectateur qu'il y a un intermédiaire et que celui-ci lui expose son travail sur la matière enregistrée et l'expérience vécue, rendant possible une prise de parole à défaut d'un dialogue.

Le film fonctionne dans sa genèse comme une association libre, sans règles ou structure *a priori*, et nous permet, non pas de redécouvrir le monde, mais les sens qui le forment et le traversent et l'unissent à l'expérience. Il n'y a plus de hiérarchie entre les différentes formes de signes, pas de règles pré-établies ; seules des consciences qui « cherchent » à plusieurs niveaux : celle du personnage-auteur, celle du cinéaste-opérateur, celle du cinéaste-monteur, celle du spectateur-témoin (sans hiérarchie ici non plus). Ces recherches sont *apparemment* simultanées dans l'expérience d'un film à chaque fois renouvelée, à chaque fois « actuelle » par le truchement de cette malléabilité du sens. Si récit il y a, il s'élabore dans l'hétérogène, la rupture. Il met en place des vides, des intervalles. Il crée des nouveaux liens discursifs non-logiques, de l'ordre du choc poétique, de l'intuition. Le sens n'a plus de rapport direct, transcendant, avec l'ordre ou l'ordonnement du discours. Une autre logique « textuelle » se met en place, s'impose, comme l'attestent les documents de montage des *Voitures d'eau* par exemple : un monologue intérieur à mille voix, qui s'ouvre et présentent la parole des autres.

C'est donc par l'introduction du concept de monologue intérieur, par cette impression qu'il demeure un intermédiaire entre le film et le spectateur, par ce « moulage » d'une conscience au travail que Perrault reconduit d'une certaine façon la performance et la présence qui la caractérise. S'agit-il d'une illusion ? Certainement. Mais en même temps, on pourrait voir dans cette posture une volonté délibérée de la part de l'auteur à pousser les auditoires à reconduire les discussions des films, une invitation à « performer » à leur tour pour rejoindre l'expérience vécue du film, la rendre contaminante.

Le cinéma de Perrault remet donc en cause les conceptions classiques de l'énonciation au cinéma, en rendant multiple et hétérogène le site de celle-ci, dans l'idée que s'en fait le spectateur du moins.

La première, la plus évidente, est que l'objet-film n'est qu'un élément pris dans un ensemble : ils sont prévus pour être projetés avant tout dans un cadre où la discussion est supposée prendre place autour des films, ils sont pensés dans le but de provoquer le débat et non d'être simplement consommés. De plus, la multiplication des commentaires, des essais, des entretiens qui prolongent chaque film, les inscrit dans un dialogue global dans lequel de nombreuses instances participent : ils font partie du film en tant que phénomène collectif, de son sens global, ils ne sont pas des « à cotés », des excroissances indépendantes.

Le monologue intérieur, quant à lui, induit une réception dans laquelle un « bonimenteur virtuel » s'interpose, non pas en parlant ou en se présentant physiquement dans le film (comme Maurice Chevalier dans *Le silence est d'or*, de René Clair, 1947)⁹⁶, mais en mettant en exergue le processus même de production de sens, soulignant sa subjectivité et son artificialité et affirmant le travail d'une conscience organisatrice qui semble effectuer, à chaque nouvelle projection, une nouvelle performance en direct. La forme même des films, qui ne sont pas des « thèses » ou des narrations, interpelle le spectateur qui a le choix de décider du sens du film, de le discuter. Il participe en cela à son énonciation de façon consciente, directe ; voire, il peut la contester. Le film ne semble plus se dérouler « de lui-même », il est à la fois une partie d'un ensemble d'autant plus vaste qu'il touche des problèmes culturels et politiques globaux et qu'il provoque des

⁹⁶ Merci à Alain Boillat de m'avoir fait découvrir la version américaine de ce film, un joyau rare.

réactions institutionnelles (comme *Un Pays sans bon sens*) ; il est aussi l'occasion – dans des circonstances idéales de projection – d'une prise de parole et d'une négociation collective du sens, en assemblée.

Enfin, par la place laissée au tournage à l'improvisation et la performance des personnages, mais aussi par la mise en exergue lors du montage du fait que le film se construit au fur et à mesure des suggestions et des aléas du tournage, l'énonciation des films de Perrault semble en grande partie émaner des gens filmés eux-mêmes, qui guident le cinéaste et s'approprient le projet en train de se faire.

IV.6. Conclusion.

Cette troisième partie avait comme objet d'analyser le lien du cinéma de Perrault à l'oralité, et ce dans la perspective de son inscription dans l'histoire du Québec de la Révolution Tranquille, d'un point de vue sociologique, politique et culturel.

Cette analyse visait particulièrement à interroger la possibilité que ce cinéma ait pu reconduire certains des aspects de l'oralité « primaire » ou de la tradition orale, comme la co-présence, l'interaction, la performance. Le cas échéant, elle devait montrer comment ce cinéma met en place – ou repose sur – une oralité « secondaire » et permettre d'approfondir ce concept proposé par Walter J. Ong.

Il faut préciser ici que nous avons envisagé le cinéma de Perrault dans la perspective de ce que nous appelons le « processus » : nous ne nous sommes pas focalisés sur les films en tant qu'objets ou énoncés, mais sur la façon dont sa démarche cinématographique s'inscrit, à chaque étape de la production et de la diffusion, dans le contexte de la société québécoise et des communautés qu'il aborde ou qu'il forme via le cinéma. Nous avons donc porté notre attention sur les conditions de production des films, sur les stratégies mises en place au tournage afin d'entrer en contact avec des communautés diverses, ainsi que sur les formes de diffusion mises au point à l'ONF. Nous avons étudié les films à travers leurs thématiques et leur esthétique, en nous focalisant particulièrement sur la logique qui préexiste à leur montage : nous avons analysé l'oralité de ce cinéma à la lumière de ses liens à la société québécoise et ses institutions. Nous avons également étudié les livres et les essais en raison de leurs liens particuliers aux films. Nous avons donc envisagé ce cinéma par ses aspects « non-filmiques », qui pourtant en font intégralement partie : c'est à l'œuvre dans son ensemble et dans sa dynamique, durant la période de la Révolution Tranquille, que nous nous sommes donc attaqués pour en comprendre le lien à l'oralité.

Pour notre analyse, nous avons proposé une approche en quatre points ou quatre degrés, qui couvrent le spectre du lien entre cinéma et oralité. Cette approche analytique en quatre points recoupe et synthétise de notre point de vue les différentes modalités par lesquelles s'exprime l'oralité, telles que proposées par Germain Lacasse (2000), Paul Zumthor (1989) et Walter Ong (1982). Le premier degré était la parole, soit la manifestation physique de l'oralité, la matérialité de la voix et l'expression du corps et de

l'individu. Le deuxième degré concernait la langue et sa place dans la création artistique, un élément très important dans la perspective du cinéma de Perrault (ce qui explique l'ampleur de cette partie) ; par « langue », nous entendons à la fois le système de signes d'une communication verbale et écrite propre à une culture, et son implication dans la constitution de cette culture et dans son histoire. Le troisième degré était l'interaction, soit le fait qu'en situation d'oralité, les membres du groupe formé par le spectacle soient capables d'interagir entre eux et avec l'artiste, et que l'œuvre ainsi formée est collective, voire que c'est justement cette transformation/création collective qui est la nature et le but de l'œuvre. Le quatrième degré était formé du binôme subjectivité/performance, qui est, comme l'interaction, spécifique à la situation d'oralité : la performance désigne la façon dont l'artiste adapte en direct sa prestation, son discours, sa gestuelle aux réactions du public et se signale comme intercesseur auprès de celui-ci, et comment il affirme et revendique sa subjectivité en endossant le spectacle et l'expérience dont il est l'origine « incarnée ».

À quels résultats sommes-nous parvenus ?

Notre étude du premier degré – la parole et ses spécificités dans le cinéma de Pierre Perrault – nous a permis de tirer quelques conclusions intéressantes. D'abord, nous avons remarqué que le montage s'organise autour de la parole et plus précisément de son surgissement, et que le discours des personnages tend à s'autonomiser par rapport à la trame centrale des films ; ces deux éléments ont comme incidence, à nos yeux, une remise en cause de la conception classique de la narration filmique : les récits des personnages parasitent le récit global et peuvent même parfois le contredire, le perdre ou s'y substituer. À un autre niveau, nous avons proposé l'hypothèse qu'à travers son cinéma, Perrault ne cherche pas seulement à faire entendre la parole, mais aussi à la montrer, l'incarner visiblement. Enfin, si l'on restitue ce souci de la parole brute et indépendante, qui caractérise le cinéma de Perrault, dans la perspective historique globale du Québec des années 1960, on s'aperçoit que par ce biais, c'est une alternative aux récits dominants qui est proposée : à la fois celui du nationalisme religieux, mais aussi celui du modernisme libéral.

Le second degré – la langue – a permis de tirer les conclusions suivantes. Tout d’abord, et c’est sans doute un aspect symptomatique de son oeuvre, Perrault n’a jamais cherché, en tant qu’écrivain, à ériger le joul en langue de culture, littéraire : il s’est borné à le faire entendre, connaître, à le citer et à en montrer les puissances poétiques. Ce-faisant, il a démontré à quel point la langue et la parole constituent une seule et même entité : Perrault a unifié les concepts de parole et de langue en un tout : le joul n’existe que dans son actualisation, son incarnation, son appropriation par le corps et la voix. Perrault a montré ce-faisant que le joul – la « langue-parole » par excellence - est une propriété collective : elle est ce qui rassemble et fait tenir la communauté, elle n’existe que dans la parole de la communauté, comme chevillée à elle avant l’existence de la littérature et de l’écriture. Dans la démarche cinématographique de Perrault, la langue relie les individus, dans les films et au-delà, dans les salles : elle tend à contaminer les auditoires, à les faire parler à leur tour. La langue, en tant que système de signe référant avant toute chose à l’écrit n’est que le « squelette », la trace de la langue, et seul le cinéma, le magnétophone sont capables de saisir la parole, et non l’écriture : cette langue ne peut se passer du corps qui parle et le media cinématographique permet à la langue-parole d’exister à nouveau, d’être mémorable et représentable.

Perrault, en tant que cinéaste et en tant qu’écrivain, se place donc sur le terrain de l’oralité ; son oeuvre et sa démarche globale s’opposent à l’écriture et à la littérature en tant qu’elles sont des formes de normalisation et de fixation de la parole, mais aussi de sa puissance poétique : les films doivent échapper aux schémas écrits que sont les scénarios, pour laisser la place au surgissement de la parole et ses évolutions inattendues ; ils doivent s’émanciper aussi de l’écriture et du langage filmiques qui calibrent l’expression et subordonnent les récits personnels et particuliers. Notre deuxième constat est donc que Perrault a, semble-t-il, cherché à proposer une nouvelle approche du langage *cinématographique* : en soumettant le dispositif cinématographique au surgissement du joul, en inventant des formes qui rendent compte de sa puissance poétique sans s’y substituer, Perrault a cherché à faire du « joul cinématographique », il a obligé le cinéma lui-même à « parler joul », en mettant en exergue la potentialité de découverte, d’invention et de fabulation locales de la parole et de la langue, à la fois pour les personnages, les cinéastes et pour le public, mais aussi dans la forme même des films.

Il a donc inclus dans son cinéma certaines des qualités essentielles du joual : une « grammaire » non fixée qui laisse toute la place à la performance, un discours troué de prises de parole personnelles qui ouvrent à l'infini sur des réactions et des réponses. Comme nous l'avons déjà écrit, il a proposé, plutôt qu'une civilisation de la parole, la parole comme « civilisation ».

Le troisième degré – l'interaction – a également éclairé l'œuvre de Perrault d'un jour nouveau, ou du moins a-t-il permis de revoir certains éléments bien documentés auparavant, concernant les méthodes de tournage du cinéaste.

En premier lieu, nous avons exposé comment son cinéma visait au fond à susciter des communautés, à les constituer ou les reconstituer autour du film ou du projet de film : nous avons ainsi avancé l'hypothèse qu'au-delà des apparences, c'est bien le fait de se rassembler autour du projet qui constitue le premier événement du tournage, l'acte fondateur, du moins après le cycle de l'Île aux Coudres : c'est le fait même d'être rassemblé et d'interagir qui est l'objet du film, et cet objet se déplace à la diffusion, se prolonge dans la diffusion : la projection des films dans le cadre des circuits communautaires de l'ONF visait à provoquer une interaction avec le film, à former une nouvelle communauté de spectateurs agrégée, comme les personnages, autour de la discussion, de la prise de parole. La parole, à nouveau, est la base de cette interaction, ce qui rassemble et tisse des liens, lors du tournage comme lors de la projection. Dans des conditions idéales de projection du moins.

Ce qu'il nous a semblé important de souligner, aussi, c'est que ces communautés formées autour des films et de la parole ne renforcent pas forcément des communautés préexistantes : comme dans les années 1950 avec les ciné-clubs, l'espace de discussion ainsi formé se situe en marge des rapports sociaux traditionnels : les liens tissés autour des films peuvent donc dessiner les contours de communautés « nouvelles » qui ne préexistent pas au film et s'agrègent autour de lui, grâce à lui. Nous avons ainsi souligné les similitudes entre cette recherche d'interaction par la parole et le milieu de l'action communautaire des années 1950 au Québec, qui constitua à nos yeux un préalable et un terreau favorable aux films de Perrault et à la logique qui les soutient.

Nous avons enfin indiqué que cette interaction sur laquelle reposent les films, et qui entraîne le spectateur dans son mouvement dynamique, est renforcée par un aspect de

l'esthétique cinématographique spécifique à Perrault : celle-ci s'appuie fortement sur la monstration des corps et de la voix, et ceux-ci en viennent à déborder l'ordonnement du récit filmique. Il en résulte que le spectateur, plus qu'ailleurs, a le fort sentiment d'une *présence*, ou d'une co-présence (comme l'ont souligné de nombreux critiques de cinéma qui voyaient pourtant les films hors des conditions « normales » prévues par le cinéaste).

De fait, qu'il s'agisse de l'interaction structurée autour de la parole, du fait que cette parole suscite des liens communautaires, ou qu'il s'agisse du sentiment de co-présence, nous sommes face à plusieurs éléments-clés de la situation d'oralité, ou de la tradition orale. L'interaction occupe donc une grande place dans la conception du cinéma développée par Perrault.

Le quatrième degré étudié concernait le binôme performance/subjectivité. C'est celui qui de notre point de vue renseigne le mieux sur la perception que Perrault avait du cinéma concernant sa capacité à restituer la tradition orale ou interférer avec elle. Nous avons notamment tenté de démontrer que son expérience des médias et de l'écriture lui a permis de concevoir le cinéma autrement : non pas comme un système homogène qui obéit à des codes précis qu'il s'agit d'organiser pour produire du sens (l'iconique, le verbal et le musical), mais comme un assemblage en équilibre instable, un agencement de plusieurs médias ou formes artistiques qui sont eux-mêmes en évolution, et dont les rapports ne sont pas enfermés dans des circuits définitifs comme la radio, le théâtre, la télévision, la poésie : Perrault était en quelque sorte bien armé pour repenser la nature du médium cinématographique et en proposer des formes pour le moins iconoclastes, propices à la performance et à l'affirmation de sa subjectivité en tant qu'auteur et ouvertes à une certaine forme d'hétérogénéité médiatique dans laquelle l'oralité puisse prendre place.

De fait, son cinéma ne fait pas qu'induire de l'interaction ou de la participation : il déroute aussi le spectateur, le confronte à une sorte d'irréductibilité de la matière, un sentiment de présence, comme nous l'avons déjà dit. Mais dans cette confrontation, le spectateur a conscience aussi d'être face à un discours, ou un compte-rendu *personnel* d'une expérience par ailleurs vécue : non seulement il sait pertinemment que le discours filmique est subjectif, mais en plus il en constate les limites, les errances, les « collures » ; il peut voir le sens chercher sa forme, se construire, il peut y répondre, y participer, ou

simplement contempler le travail poétique à l'œuvre. Il est face à ce que nous avons appelé le « monologue intérieur » de Perrault. Le monologue intérieur s'élabore à l'étape du montage et sa facture particulière permet à la fois de montrer que le film est en reformulation constante depuis le tournage, que son sens pose problème et qu'il fait l'objet d'une recherche de la part de celui qui le propose (qui signale ce-faisant sa présence), et que le spectateur est à son tour invité à y participer. Le monologue intérieur favorise aussi cette implication personnelle du spectateur par le fait qu'il met en exergue l'apport des personnages au sens du film, respectant le fait qu'ils parlent avant tout pour eux et non pour le discours filmique, qu'ils n'y sont pas directement soumis, réquisitionnés.

Nous avons donc proposé l'idée que la démarche cinématographique de Perrault se traduit dans la réception des films par le constat d'une *sur-présence* de l'intermédiaire : il n'y a pas seulement un auteur ou une conscience au travail, il y a une présence, un rappel perpétuel de l'origine de l'énonciation qui se prolonge jusque dans les essais et s'y transforme. En ce sens, le montage s'apparente à une « performance », certes figée, mais qui montre tout de même au spectateur qu'il y a un intermédiaire et que celui-ci lui expose son travail sur la matière enregistrée et l'expérience vécue, rendant possible une prise de parole, à défaut d'un véritable dialogue.

Les manifestations de l'oralité à travers l'œuvre de Perrault sont donc assez multiples et complexes. Cette approche aura permis plusieurs choses. La première, c'est que l'ambition même d'analyser sous cet angle le cinéma de Perrault doit se donner des moyens inhabituels : il ne s'agit pas de se limiter à l'analyse formelle ou historique des films ou des discours qu'ils contiennent, tout comme on ne peut se contenter de scruter leur réception dans les médias papiers, qui en donnent une image fortement déformée. Pour analyser le lien de l'œuvre de Perrault à l'oralité, il faut certes prendre en compte ces paramètres, mais il faut surtout envisager la complexité et l'étendue du système mis en place par le cinéaste, qui se déploie du tournage et de sa troupe de théâtre amateur, en passant par ses stratégies inusitées de montage, jusqu'aux circuits qu'il vise ou qu'on met à sa disposition pour la diffusion ; il faut également prendre en considération le travail d'accompagnement qu'il effectue par ses essais et ses articles.

Il ne faut pas perdre de vue non plus les circonstances sociales et culturelles qui prédominent au moment de la réalisation et de la diffusion des films, qui permettent de

mieux en comprendre l'implication : il faut connaître par exemple le mouvement des ciné-clubs des années 1950 pour comprendre que Perrault s'adresse à une qualité particulière de public dans les années 1960, et il faut connaître les enjeux culturels et politiques de la langue dans la société québécoise en 1970 pour comprendre la particularité qu'il y a à proposer un cinéma qui parle joual.

Il faut donc envisager le cinéma de Perrault, non comme une série de discours filmiques qu'on peut analyser a posteriori hors de leur contexte, qui se succèdent devant un public plus ou moins réceptif dont on retrouve les réactions dans les journaux ; il faut plutôt l'analyser à la lumière de sa démarche globale : comme un processus aux circonvolutions multiples, en prise directe sur la société, en phase avec les aspects qu'il vise. C'est pourquoi, notamment, il nous a semblé préférable de nous focaliser, pour notre démonstration, sur un segment restreint de son activité en tant que cinéaste (la période de la Révolution Tranquille), quitte à déborder un peu sur les années 1970 si des précisions ou des mises en perspective s'imposent. Ce-faisant, nous avons donc constaté, et c'est tout l'objet de cette partie, que le cinéma de Perrault entretenait un lien serré, privilégié, à l'oralité. Ce lien, il nous semble, ne se limite pas strictement à l'un des deux domaines énoncés en introduction : il recouvre parfois les conditions qui caractérisent une situation d'oralité *primaire*, et parfois, il dessine plutôt ce qu'on peut caractériser comme une situation relevant de l'oralité *secondaire*. Il oscille entre les deux selon le point de vue depuis lequel on l'observe, et bien souvent les deux aspects se brouillent l'un l'autre, ils apparaissent conjointement dans la réception des films.

Ce-faisant, il nous semble bien que sont rendues caduques les objections de notre introduction quant à la possibilité d'une transposition de l'oralité dans certaines formes de cinéma : le phénomène global que constitue l'œuvre de Perrault et son implication dans la société québécoise, même en tenant compte de ses échecs et de la désaffection d'une grande part du public pour ses films (le « peuple manquant ») est un exemple de métissage concluant entre un media moderne et la tradition orale. Ce métissage aboutit à la mise en place de stratégies, tant au niveau de la production des films que de leur diffusion et de leur réception, qui relèvent de l'oralité *primaire* et de l'oralité *secondaire*.

V. Conclusion Générale.

L'objectif de cette thèse était d'étudier comment l'œuvre de Perrault a interagi avec la société québécoise lors de la Révolution Tranquille et de ses prémises. Pour ce-faire, nous ne voulions pas simplement nous cantonner à analyser d'une part le discours et les représentations contenus dans les films, et d'autre part la réception de ces films dans la société, sous la forme des critiques journalistiques.

Nous avons plutôt voulu étudier comment la démarche artistique du cinéaste avait été influencée par la culture populaire québécoise et comment elle avait en retour réinvesti cette dernière. Pour mener à bien cette étude, nous avons proposé d'identifier et de décrire trois contextes particuliers qui caractérisent cette interaction et en constituent les principales modalités : les représentations de la nation québécoise, la relation entre cinéma et société et la culture orale. Nous avons donc analysé la formation de l'œuvre et la démarche artistique du cinéaste à la lumière de l'évolution de ces contextes.

De plus, pour bien comprendre la démarche de Perrault et son inscription dans la société québécoise, nous avons proposé de considérer l'œuvre dans une perspective globale, qui embrasse à la fois les films, mais aussi les écrits. Nous avons aussi proposé d'y insérer le processus de production des films, ainsi que celui de leur diffusion, dans l'idée que tous ces éléments formaient en réalité un tout dans l'idée que Perrault se faisait de son cinéma. Nous avons donc exposé l'idée que le « cinéma de la parole » devait s'envisager d'une façon inhabituelle : son cœur ou son sens n'était pas spécifiquement localisé dans les films, ni même dans leur réception, mais dans un long processus d'échange qui s'initie avant le tournage et est supposé se poursuivre au-delà de la projection du film fini : ce serait ce processus d'échange, d'interrelation et de co-définition qui serait l'objet véritable du cinéma de Perrault, ou du moins est-ce ce que tentait de démontrer cette thèse. En conséquence, nous avons proposé comme cadre à l'analyse le concept de « processus », qui recouvre à la fois la conception que le cinéaste avait du cinéma, et convient à l'analyse « contextuelle » que nous proposons. Or, comme nous le disions dans l'introduction, le fait de concevoir et d'analyser le cinéma de Perrault en terme de processus permet de proposer au fond une conception nouvelle du cinéma en

tant que phénomène socioculturel complexe, qui serait basée sur l'exemple de Pierre Perrault, sans exclure qu'il s'agisse peut-être du seul exemple connu.

Qu'avons-nous appris, par l'étude des différents contextes proposés, de l'interaction qu'entretenait avec eux l'œuvre de Perrault, et plus fondamentalement, qu'avons-nous appris de l'œuvre en question ?

Le premier contexte, soit l'évolution des représentations de la nation québécoise, nous a permis de comprendre comment le cinéma de Perrault se situe par rapport aux discours idéologiques et aux représentations : sa démarche reflète au fond son parcours intellectuel, et ses films, plutôt que de proposer eux-mêmes des représentations de la nation, confrontent plutôt celles qui existent et les discours qui les soutiennent pour les critiquer et en montrer l'artificialité et les effets sur le « réel ». En ce sens, nous pensons que Perrault est « de son temps » dans les années 1960, cette période se caractérisant justement par une absence soudaine et temporaire de définition générale et prépondérante de la nation et du peuple. Nous avons vu que Perrault est d'autant plus de son temps que son attitude, ou plutôt sa posture, reflète en quelque sorte son parcours et le fait qu'il ait vécu les remises en cause et les naufrages des idéologies qui dominaient sa société dans sa jeunesse.

Son cinéma, de fait, procède d'un effort peu commun : il propose non seulement au spectateur une approche dans laquelle les représentations et les « règnes » cohabitent et ne s'excluent pas les uns les autres, mais il les démystifie également. Ainsi l'habitant sur lequel reposait l'idéologie de conservation s'incarne et n'est plus un mythe mais une particule élémentaire d'une société prise en tenaille entre des discours, des idéologies et des modes de vie différents. Cet habitant est d'autant moins otage d'un discours ou d'un mythe qu'il prend enfin la parole, et que son discours n'est pas oblitéré par celui du film ou du cinéaste : ce discours est requis et il n'est pas, de plus, anecdotique.

Le peuple, dans l'œuvre de Perrault, en tant qu'entité cohérente et identifiable, en tant que discours ou objet du discours, n'existe pas : on ne trouve en effet que des discours et des parcours individuels, des voix exprimant le personnel et l'intime avant le collectif et le général. En ce sens, le cinéaste pose directement la question de la représentation et de son artificialité, fut-elle documentaire ou soutenue par un discours documentarisant : en donnant la priorité à l'individu sur la représentation et l'idéologie, il ramène au centre du

débat cet exclu des discours et de l'histoire, à la place duquel parlent d'habitude les idéologies et les représentations qu'elles véhiculent. Perrault propose au fond un cinéma de l'anachronisme volontaire, qui fonctionne sur le mode de la mémoire collective, protéiforme et fabulatoire, superposant et sédimentant les règnes plutôt que des les oblitérer les uns les autres comme le veut une certaine conception linéaire du déroulement historique.

Le second contexte proposait d'étudier la formation et l'évolution de la démarche cinématographique de Perrault pendant la Révolution Tranquille à la lumière de l'interaction entre cinéma et société québécoise. Ce-faisant, nous avons démontré que Perrault compile et sédimente plusieurs des aspects de l'implication du cinéma dans la culture populaire au Québec, qu'il en intègre différentes étapes.

On retrouve ainsi dans le discours de Perrault sur le cinéma cette peur de la déculturation, de la perte du sens du réel qui prédomine dans les milieux cléricaux du début du siècle. On retrouve dans sa pratique du cinéma la volonté de donner aux gens « d'ici » une image qui atteste de leur réalité, comme c'est le cas chez les prêtres-cinéastes et chez Albert Tessier en particulier, qui ont en quelque sorte racheté le cinéma de ses fautes originelles en le mettant au service de la société et en s'en faisant l'intermédiaire auprès des masses. Mais pour Perrault, cette volonté de ne pas aliéner la réalité s'attaque au cinéma lui-même en tant que langage : le cinéma classique, de par la facture même du récit et de la narration, est une langue étrangère qu'il s'agit de repenser en profondeur. Plus fondamentalement, Perrault inscrit sa pratique dans la lignée des ciné-clubs et des circuits communautaires des années 1950, en insistant sur la nécessité de donner la parole et de mettre en place les conditions nécessaires à une discussion libre et ouverte à l'intérieur des films et au-delà. Mais l'apport central de Perrault demeure sa connaissance profonde de la culture populaire et de la tradition orale, expérimentées sur le terrain, au-delà des enquêtes théoriques et du microcosme intellectuel et urbain, au-delà des cercles de l'ONF : il intègre à la fois la démarche des cinéastes du direct et la connaissance du milieu des représentants de l'ONF, il en est une sorte de synthèse.

Perrault se distingue aussi des autres cinéastes du direct par une implication plus profonde dans les milieux qu'il filme, à la façon encore d'un représentant. La volonté qu'a Perrault de participer aux communautés qu'il aborde est telle que sa vie et ses films se

superposent, ceux-ci s'apparentant par certains aspects au film de famille. En retour, les personnages de Perrault s'impliquent dans les films et leur production, formant une communauté dont les liens sont tissés par les films eux-mêmes, à la limite entre cinéma et théâtre : c'est le désir de participer au film qui rassemble et fait tenir ensemble cette communauté. Cette propension du cinéma de Perrault à former du lien est d'autant plus caractéristique qu'elle se place dans le contexte de la Révolution Tranquille et de la perte de repères qui l'a accompagnée : la société québécoise cherche précisément de nouvelles formes de socialités, de nouveaux modèles de liens sociaux.

Le **troisième contexte** proposait une étude de l'attachement de Perrault à la tradition orale. Il s'agissait moins de replacer l'oeuvre dans un contexte historique précis que de démontrer de quelles façons elle se rattachait à la tradition orale. Nous avons en premier lieu établi que l'oeuvre relevait tout autant de l'oralité primaire que secondaire. Pour ce faire, nous l'avons analysée à l'aune de critères spécifiques que nous avons appelé les quatre « degrés » définitoires d'une situation d'oralité : la parole, la langue, l'interaction et le binôme performance-subjectivité.

Nous avons mis en évidence que le cinéma de la parole procédait d'un montage guidé par le verbal et par la voix, qui met l'accent sur le surgissement de cette voix et ce-faisant cherche autant à montrer la parole qu'à la faire écouter. La conséquence principale de cette conception est que le discours des personnages semble avant tout s'exprimer pour lui-même et pas seulement s'inscrire dans le discours du film : il s'autonomise et le déborde.

Le cinéma de la parole se focalise aussi sur la langue vernaculaire – la chouenne en l'occurrence. La langue dans le cinéma de Perrault dépend du corps qui l'incarne, elle ne peut être détachée du corps qui la profère et la fait surgir dans sa puissance poétique. Ce qui est ainsi restitué, c'est l'unité première de la langue et de la parole, une unité qui préexiste à l'écriture. Le joul, cette langue-parole, ne peut exister qu'incarnée, elle est l'expression même des individus. Elle est aussi ce qui les relie, ce qui forme la communauté, ce qui la fait exister et évoluer : elle en est la condition d'existence. Cela va plus loin puisqu'en mettant son cinéma au service du joul, Perrault a imposé à celui-ci de « parler joul » lui-même, c'est à dire qu'il a mis en place un cinéma échappant aux

normes habituelles du langage cinématographique, un cinéma dont les formes s'élaborent en suivant les circonvolutions de la parole ; un « ciné-joual ».

Le ciné-joual de Perrault initie lui-même du lien puisque c'est le film qui fait « tenir » ensemble la communauté convoquée et provoquée par le tournage et le projet – et ce dès le *Règne du Jour*. Le film cherche à propager au-delà cette communauté fondée sur la parole : par sa forme même et par les stratégies de sa diffusion, il ménage une place prépondérante à la participation du public aux débats, il cherche à susciter de l'interaction à tous les niveaux, autour de la parole, de la discussion.

Nous avons également démontré que le cinéma de la parole cherche à restituer les performances des fabulateurs comme Grand Louis, ce qui confère aux films une troublante impression de présence. Mais au-delà, c'est l'auteur lui-même qui signale sa présence au spectateur, par le travail qu'il effectue sur le film à la fois au tournage et au montage. Au tournage, sa présence apparaît en creux par le fait qu'il participe de l'intérieur à la communauté convoquée, comme cela a souvent été remarqué. Mais c'est le montage qui ajoute une véritable nouvelle dimension à ce cinéma de la performance : non seulement Perrault permet aux discours des personnages de s'autonomiser par rapport au récit, ce qui fragilise une énonciation centrale impersonnelle, mais plus encore, le montage épouse la forme d'une performance fixée sur la pellicule : le sens semble se construire au fur et à mesure et le fil même du récit fait penser à une sorte de « monologue intérieur » qui affirme tout autant la subjectivité de l'auteur que sa présence. Face au cinéma de la parole de Perrault, le spectateur a le sentiment d'une *sur-présence* d'un intermédiaire entre le film et lui: il n'y a pas seulement un auteur ou une conscience au travail, il y a une présence, un rappel perpétuel de l'origine de l'énonciation qui se prolonge jusque dans les essais littéraires et polémistes entourant la sortie des films.

V.1. En résumé : la complexité du « système Perrault ».

Comme nous l'avons vu, le système cinématographique de Pierre Perrault se déploie au tournage et repose sur l'implication peu commune de l'auteur auprès des gens qu'il filme, une implication qui dépasse de loin le cadre strict des films et qui a pour corollaire que les personnages se sentent personnellement impliqués dans les projets et au-delà, comme en témoigne Stéphane-Albert Boulais par exemple. Il sont une sorte de troupe de « théâtre réel » où il n'y a pas de coulisses, ni de costumes qu'on peut retirer, leur vie en est venue aussi à se confondre aux films qui l'ont bouleversée : Marie et Alexis dans le *Règne du Jour*, Didier Dufour et Maurice Chaillot dans *Un Pays sans bon sens* doivent ensuite concilier leur personne « réelle » avec le double que Perrault a fabriqué d'eux, et cela se fait dans la réalité, dans leur vécu. Ils sont conscients d'être des « personnages » de Perrault, et ils en conçoivent une sorte de responsabilité envers les projets, s'y impliquent. Le film n'est jamais terminé, même si l'aventure vécue, elle, l'est bel et bien.

Cette complexité du système Perrault se déploie aussi au montage, comme on l'a compris. Ce montage se situe entre remémoration et confrontation au sens à tirer de l'expérience. Le cinéaste construit un discours qui a des allures de performance et laisse apparaître ses hésitations, sa subjectivité. Un discours qui, cependant, fait la part belle à la parole brute, au vernaculaire, quitte à laisser la parole des personnages et leurs récits s'autonomiser et affaiblir la trame centrale, si tant est qu'il y en ait une.

Enfin, ce système implique aussi des stratégies particulières au moment de la diffusion, qui font pleinement partie de la construction du film et de son sens. Il y a bien sûr la télévision, quand la censure ne s'abat pas, comme ce fut le cas pour *Un Pays sans bon sens*. Il y a les sorties prestigieuses, comme *Pour la suite du monde* et sa participation au festival de Cannes.

Mais il y a aussi et surtout les circuits communautaires et les formes de projection où une discussion accompagne le film, ces formes dans lesquelles le film est supposé s'inscrire dans un débat, et qui constituent en fait l'objectif idéal du système. Ce dernier paramètre, Perrault en a pris connaissance à l'Université de Montréal lorsqu'il était étudiant et allait aux représentations organisées par Claude Jutra, le responsable du ciné-

club de l'association des étudiants. Mais il en a fait la véritable expérience en entrant à l'ONF en 1962. Les circuits communautaires y sont toujours très actifs, ils sont une préoccupation constante des producteurs et des cinéastes. Si la reconnaissance de l'équipe française passe au milieu des années 1960 par la diffusion de leurs films dans des salles commerciales, leur travail lui-même est influencé et façonné depuis le début par l'importance cruciale des circuits de distribution non-commerciale dans la logique de l'Office : les films ne sont pas faits pour un public abstrait et dans un but artistique seulement ; ils sont faits pour les circuits communautaires et les stratégies de diffusion des représentants, pour des publics « réels » dont les représentants sont ... les représentants, les Conseils du Film, les responsables de ciné-clubs.

La diffusion pour Perrault ne se restreint cependant pas à la projection des films. Perrault, en fidèle héritier des pratiques bonimentées qui l'ont précédé, cherche à se faire l'intermédiaire entre les films et le public, à préciser sa démarche, à justifier les discours des films, à s'expliquer : non seulement il est très disponible pour les entretiens et les polémiques, mais il prolonge également ses films dans des émissions radiophoniques à Radio-Canada, de façon assez systématique jusqu'en 1970. Il les prolonge aussi par des essais littéraires où il met en exergue à la fois le jolal de ses films, et où il défend par avance les discours tenus par les personnages – corroborant d'ailleurs par là l'hypothèse que ces discours ont une grande autonomie par rapport à la trame centrale des films.

V.2. Bilan et découvertes.

Analyser l'œuvre de Perrault à l'aune de son rapport à la société qui la voit naître nécessitait donc de documenter, analyser et comprendre un système vaste et complexe, celui de la production et de la diffusion des films.

Or, ce système complexe, analysé isolément, ne pouvait suffire à *comprendre* les liens de l'œuvre et de la démarche du cinéaste à sa société. Pour étudier ces questions, l'étude devait dépasser l'analyse du système mis en place, pour comprendre *comment* et *pourquoi* il en était venu à penser le cinéma de cette façon, et comment ce cinéma avait interagi avec la société. Pour ce-faire, il était nécessaire de connaître plusieurs domaines connexes à l'oeuvre, comme l'histoire du Québec au vingtième siècle, les problématiques de sa littérature, l'évolution de son organisation sociale, ou les relations entre société et cinéma. Ces connaissances étaient en fait indispensables pour être capable de voir que Perrault se situe par rapport à ces questions, et que son cinéma s'en inspire et y participe directement ou indirectement.

Il était également indispensable de se doter d'outils théoriques permettant d'embrasser le phénomène que représente l'œuvre dans son intégralité et son développement, d'où la nécessité du concept de processus, par exemple. Ces outils étaient nécessaires à l'analyse et à la compréhension des interactions nourricières de l'œuvre avec la société.

Ce fut donc une entreprise longue et complexe, nécessitant une connaissance au moins rudimentaire de multiples paramètres engagés dans la mise en place du cinéma de Perrault et son inscription dans sa société. Il n'est pas certain que nous y soyons parvenus, en dépit de nos efforts. Notamment en raison de la difficulté à maîtriser des domaines aussi hétérogènes. Sans compter la tentation, fréquente, d'interpréter un phénomène à l'aune de nos recherches sur l'oralité, ou de donner à un élément mineur une importance historique qu'il n'eut pas réellement, pour la simple raison que Perrault y était impliqué, ou encore que le cinéma y était impliqué.

Cela dit, nous pensons tout de même avoir amené certains éléments nouveaux – ou en avoir précisé d'anciens – concernant la pratique artistique de Pierre Perrault et l'interaction entre cinéma et société au Québec.

Le premier, c'est qu'il s'agissait d'un cinéaste profondément impliqué dans les soubresauts d'une culture et d'une société en mutation rapide, du fait non pas de l'arrivée de la modernité mais de son acceptation dans les représentations, dans la définition nationale et l'identité collective : Perrault a participé à cette négociation de la modernité, et c'est justement parce qu'il l'a négociée, interrogée et ouvertement critiquée qu'il fut souvent taxé de passéisme.

Le second, c'est que Perrault, en raison de son parcours, est resté à (relativement) bonne distance des discours qui pourtant enflammaient les esprits de sa génération, et ce pour des raisons diverses.

La plus évidente est sa méfiance naturelle pour les idéologies et le pouvoir, comme il l'exprime dans *L'Art et l'État*. Cela s'explique aussi peut-être par le fait qu'il ne s'agissait pas d'un homme d'« école », de courant, de mouvement, mais avant tout d'un esprit farouchement indépendant, ce qui ne veut pas dire solitaire.

Cette indépendance explique en partie sa position à part et somme toute délicate à l'ONF, puisqu'il n'est ni vraiment dans l'Équipe française, ni un pur cinéaste du direct, ni dans Société Nouvelle.

Elle explique aussi sa tendance à travailler comme un artisan du cinéma, lentement et patiemment, loin de l'actualité. Les deux échecs successifs de ce point de vue que constituent *Un Pays sans bon sens* (1967-1970) d'abord et le cycle abitibien (1970-1976) ensuite explicitent bien cette incapacité à coller à l'actualité, aux mutations en marche, alors que ces projets sont justement censés remplir précisément cet office : capter « en direct » des transformations, des épopées.

Cette indépendance d'esprit explique aussi de notre point de vue la résignation de Perrault à traverser un désert dans les années 1970. En effet, bien qu'il sache pertinemment que ses thématiques et ses personnages, apparemment passéistes, suscitent l'ire de la critique cinématographique, des milieux politiques progressistes et de nombre de ses collègues, bien que sa démarche soit foncièrement incomprise d'une large part du public, il persiste à explorer un Québec rural où il sait pouvoir trouver ce qu'il cherche : l'anachronisme, la confrontation de logiques inconciliables, la superposition de temporalités distinctes et révolues, et ce loin des discours politiques et idéologiques. Il

cherche des hommes qui rendent inefficaces les discours par leur parole et leurs gestes, quitte à les convoquer, à leur tailler des situations sur mesure, à les confronter.

Il *cherche*, aussi, simplement. Comme le montage de ses films en témoigne. À une époque où les gens veulent des réponses face à un monde en pleine désillusion et désenchantement, où les procès d'intention sont légions, Perrault cherche et le revendique, il ne propose pas de solutions, et cette recherche a parfois les accents d'une défaite, d'un découragement. Il le revendique dans ses films, et encore plus dans ses écrits.

Le troisième élément, c'est que si Perrault était un esprit indépendant, il n'en est pas pour autant un solitaire, au contraire. Ce serait plutôt une éponge, ou, pour choisir une métaphore plus poétique, une araignée qui a tendu sa toile aux quatre vents et qui filtre patiemment les idées et les conceptions qui passent, et se sédimentent. Son œuvre et sa démarche sont en ce sens profondément « de leur temps » : nous avons vu à quel point sa démarche même s'est imprégnée de contextes vastes mais identifiables, à quel point aussi elle a recomposé ces contextes, en a montré la sédimentation, pour revenir finalement au plus ancien et au plus fondamental, l'oralité ou la tradition orale, comme remède aux discours unifiants et à la disparition des liens qui fondaient la communauté traditionnelle sous la houlette du clergé. Comme les ciné-clubs, comme les représentants de l'ONF, Perrault va revenir à une situation d'oralité primaire pour tenter de questionner le lien collectif, de le réinventer, et ce sans schème prédéfini. La discussion libre et ouverte, la participation sont sa culture. Celles-ci vont prendre des dimensions plus importantes chez lui que dans l'œuvre d'autres cinéastes québécois de la même période – comme Brault par exemple – étant donné que Perrault va fonder sur elles sa démarche cinématographique. Même si c'était pourtant ces cinéastes du direct qui lui avaient fait prendre conscience des potentialités du cinéma à capter et susciter la parole, c'est Perrault qui va en pousser le plus loin les développements.

Perrault n'est pas un auteur-démiurge et son œuvre n'est pas ex-nihilo. Cette œuvre va à l'encontre de la conception romantique de l'artiste-génie solitaire, élaborant dans son antre, loin du monde, ce qui va révolutionner le réel. L'artiste dans ce sens est à la fois le produit de sa culture et de ses institutions. Il est aussi et surtout leur point de focalisation, au cœur d'un réseau qu'il ne cesse d'accroître et de tisser. Il nous dévoile les potentialités de son époque, les réinvestit, s'en fait la caisse de résonance, les relaie : un catalyseur

Le quatrième élément, c'est que Perrault, en réinvestissant l'oralité au cœur de sa pratique artistique et cinématographique, a réinventé le médium, explorant des potentialités rarement exploitées tout en invitant (forçant ?) le spectateur à une réflexion sur le lien entre parole et cinéma, entre représentation et pays, entre discussion et communauté.

L'expérience multimédiatique de Perrault, propédeutique à sa pratique du cinéma, ainsi que son rapport à l'écriture, lui ont permis de concevoir le cinéma autrement : non pas un système de signes apparenté à un langage organisé en vue de produire du sens ou du récit ; ni un moyen de capter le réel ou la parole, de participer et témoigner, bien qu'il ait été conscient de ces dimensions. Il nous semble plutôt qu'il ait vu dans le cinéma un assemblage hétéroclite et instable, une chimère au cœur de laquelle pouvait s'inscrire l'humain, c'est à dire l'artiste et les gens qui sont pris dans son mouvement dynamique, qui déborde le projet du film ou la salle de projection. De son expérience multimédiatique, de son rapport à l'écriture, mais aussi à la tradition orale, Perrault a déduit une conception particulière du médium cinématographique auquel il a tenté d'adjoindre des éléments inconciliables, comme la performance et l'affirmation d'une énonciation incarnée et subjective ouverte aux interventions extérieures : celles des personnages. Il a en quelque sorte ouvert le cinéma aux dimensions de l'oralité, à la logique du jöual.

Le cinquième élément, c'est que son cinéma amène le spectateur à un régime peu habituel de lecture et de réception.

Son cinéma, dans des conditions idéales de diffusion, dans le contexte original auquel il s'adresse, ne fait pas qu'induire de l'interaction ou de la participation, à tous les degrés de son élaboration. Il ne se contente pas de donner la parole ou la faire écouter. Il confronte le spectateur à un sentiment irréductible de co-présence, le sentiment d'être exposé à son tour au mouvement qui entoure le film et en émane. Il a aussi le sentiment d'être exposé à un discours personnel, le compte-rendu d'une expérience vécue qui se prolonge dans sa réalité par le fait même qu'elle est personnellement rapportée. Cette subjectivité, cette facticité du discours sont des conditions de sa participation au film : elle lui laissent justement la possibilité d'interpréter, de parler, de dire son mot. Cette artificialité ressentie du discours contenu dans le film, ce sentiment qui lui vient de

l'omniprésence de la subjectivité de l'auteur, est donc l'autre condition essentielle pour que le spectateur participe, et, paradoxalement, en vienne à considérer le film comme une part de sa réalité, comme l'émanation d'une expérience à laquelle il pourrait participer.

Nous avons aussi au cours de cette étude fait quelques autres découvertes connexes, qui ne portent pas directement sur la démarche de Perrault.

D'abord, nous avons tenté de dépeindre de l'intérieur l'évolution d'une génération d'artistes et d'intellectuels québécois qui eurent à subir l'omniprésence de l'idéologie conservatrice du clergé lors de leur formation scolaire, avant de voir celle-ci s'épuiser et de devoir repenser leur société et les liens communautaires qui la fondent. Ce-faisant, nous avons montré comment dans cette génération cohabitent souvent des représentations contradictoires de la nation et du pays, et comment certains éléments des discours anciens achoppent encore à la surface, notamment une certaine forme de messianisme, ou encore une volonté de révéler l'« essence » des choses.

Ces travaux ne sont donc certainement pas novateurs, mais à notre connaissance c'est un apport utile en ce qui concerne l'étude des discours des cinéastes du direct et particulièrement de Perrault.

Nous avons aussi tenté d'apporter notre pierre à deux édifices majeurs et distincts – mais complémentaires de notre point de vue : nous voulons parler ici de la révision de l'Histoire du cinéma au Québec, d'une part à l'aune de son tribut à l'oralité (qu'effectue Germain Lacasse) et d'autre part à l'aune de son rapport aux mouvements communautaires liés Révolution Tranquille (qu'effectuent notamment Marion Froger ou encore Scott MacKenzie). Nous espérons avoir apporté un maillon utile de cette nouvelle approche historique et sociologique du cinéma québécois, sous la forme de notre étude du mouvement des ciné-clubs de l'Action Catholique et des circuits communautaires animés par les représentants de l'ONF. Nous avons mis en exergue plusieurs éléments intéressants de notre point de vue : d'abord un lien fondateur entre cinéma et parole ; ensuite un lien entre cinéma et sphère publique alternative. Nous avons aussi souligné l'implication des futurs actants du cinéma direct dans ces mouvements des années 1950, qu'il s'agisse de cinéastes (comme Brault) ou des responsables de la production. Nous espérons avoir ainsi

quelque peu éclairé les racines du cinéma qui se pensa et se pratiqua à l'ONF lors des deux décennies suivantes.

Enfin, nous avons également proposé, dans les traces de Perrault, une conception différente du médium cinématographique, moins cloisonnée, qui ne considérât pas la production et la diffusion des films comme des éléments indépendants, ou les films comme des discours clos et autonomes, et qui repense l'implication du spectateur lors de la réception.

Cette conception du cinéma, fortement liée à une « situation d'oralité », décrit le médium cinématographique comme un processus qui repose sur une interaction dynamique entre cinéma et société. Cela dit, comme nous le disions en préambule, le fait que cette approche du cinéma ait été avant tout pensée pour comprendre et décrire le cinéma de Perrault signifie qu'elle lui est intimement liée, et qu'il est peut-être hasardeux de prétendre que d'autres corpus de films puissent être étudiés à partir de ce concept ou qu'il conduise à une méthodologie transposable. Nous espérons cependant avoir montré à quel point la perspective du « processus » est intéressante pour comprendre le fonctionnement dynamique d'une œuvre avec sa société et étudier des questions comme son rapport à l'oralité. En ne s'en tenant qu'aux stricts énoncés filmiques, l'analyse eut été particulièrement ardue et, il nous semble, déconnectée de la réalité : analyser les liens d'une œuvre à l'oralité sous-entend que l'on va aussi particulièrement s'intéresser à son contexte pour en comprendre les subtilités.

V.3. Oralité et cinéma : une synthèse impossible ?

Le phénomène global que constitue l'œuvre de Perrault et son implication dans la société québécoise, le fait que sa pratique permette d'envisager une conception du cinéma qui relève à la fois de l'oralité primaire et secondaire nous semble un exemple probant de métissage entre un media moderne et la tradition orale.

Le cinéma de Perrault ne propose pas vraiment des représentations, il appelle plutôt le public à participer au mouvement, il en appelle au « peuple manquant ». Le peuple de Perrault est donc au départ une réalité désirée mais ouvertement manquante, son cinéma appelle en fait à combler un manque. Au-delà des raisons politiques évidentes, pourquoi le « peuple » n'a-t-il pas répondu, au grand dam de Perrault ? Nous pensons qu'il existe au cœur même de la pratique de Perrault un pari qui s'avérera finalement un défaut : celui justement de susciter du peuple dans un contexte médiatique où la conception du cinéaste fait figure d'espèce en voie de disparition rapide. Pour que le projet de Perrault fonctionne, il eut fallu que le public soit en mesure de s'y laisser prendre.

Le cinéma de Perrault, bien que souvent lu et analysé sur le registre de la représentation, ne lui appartient pas, comme cette étude a tenté de le démontrer. Cependant, il est extrêmement difficile de l'envisager autrement, car les multiples dimensions « non-filmiques » des films sont rarement accessibles toutes en même temps au spectateur. En conséquence, il doit donc lire ce cinéma à l'aune de la réception privée et distante des films, soit comme une représentation documentarisante de la société québécoise. Le spectateur, habitué aux formes classiques de récit cinématographique, rarement impliqué dans une projection où une discussion a lieu, reste aveugle aux potentialités de ce « cinéma comme processus », au cinéma de la parole.

Le cinéma pensé par Perrault appartient au régime de la trace et non de la représentation : le spectateur cherche à décoder comme un récit ou un discours ce qui est en fait la trace du « processus » : le monologue intérieur est la trace de la conscience de Perrault qui effectue sur la pellicule une « performance à jamais figée ». Les paroles et les performances des personnages sont les traces visibles – et audible – du processus cinématographique dans lequel Perrault les a précipités, un processus mêlant oralité primaire et secondaire, une machine spectaculaire pensée comme une performance perpétuelle, mais qui est impossible à penser et expérimenter en tant que « film ». Au

grand dam de Pierre Perrault lui-même. Il nous semble au fond qu'il a tenté une impossible synthèse de l'oralité et du cinéma, qui entraîne dans la majorité des cas une lecture problématique des films : quelque chose échappe au spectateur, de l'ordre de la performance, quelque chose d'impossible à envisager dans son étendue et son entièreté, surtout qu'il n'a que l'objet-film comme unique trace et indice de l'expérience vécue, de l'échange. Or ce sont cette performance et cet échange que Perrault veut faire passer, pas seulement le témoignage, pas seulement le récit. Le film alors n'est plus que le support d'une représentation et non le catalyseur de la performance, du mouvement, du processus dynamique dans lesquels Perrault espérait précipiter le spectateur. La fiction décriée par Perrault tient justement au fait qu'une lecture univoque et hégémonique des films s'est imposée et elle rend impossible la perception du film comme indice de la performance, comme synecdoque du processus : le feu ne prend pas en quelque sorte.

Au spectateur, il ne reste que l'objet-film sur lequel il se focalise, mais dans lequel tout manque, qui n'est qu'une trace du processus qui l'a engendré et qu'il est supposé prolonger, faire revivre. Il est un appel à un nouvel échange, mais son mode même de consommation en empêche la survenue : il ne fonctionne plus, il lui manque ses contextes, ses développements connexes, d'autant plus si les spectateurs refusent complètement le jeu de l'oralité, de la discussion, du débat qui ne doit jamais s'arrêter, s'ils négligent l'espace qui leur est réservé pour parler à leur tour. Cet objet coupé de ses liens est perçu sur le régime de la représentation, lu de travers. C'est là que se trouve la fiction sur la route de Perrault. Les témoignages des critiques des années 1970 signalent déjà cet écueil, à une époque où, *pourtant*, les conditions sont encore en place pour une expérience cinématographique de type oral.

Ceci nous renvoie encore à l'idée que Perrault se faisait du cinéma : matiné de théâtre, traversé par la littérature, ensemencé par la radio qui prolonge les films : un art impur, base du processus lui-même : c'est parce qu'il conçoit le cinéma comme impur que Perrault imagine un fonctionnement en réseau des films, un processus dynamique.

Index analytique.

Index des noms cités.

- Abbé Casgrain, 313
 Abbé Ferland, 197, 452
 Action Catholique, iv, 33, 37, 88, 107, 178, 182, 187, 194, 195, 196, 197, 198, 200, 201, 202, 205, 208, 209, 277, 302, 303, 377, 380, 432
 Action Catholique de la Jeunesse
 Canadienne-française, x, 196, 197, 198
 Action Laïque, 303
 Anderson, Benedict, 30, 86, 216
 Aquin, Hubert, 93, 101, 319
 Arcand, Denys, 99, 254, 258, 274
 Aticknapeo, 83, 294
 BAEQ, 223
 Beaucage, Jacques, 190
 Beaudet, Marie-Andrée, 313, 326, 450
 Beaugrand-Champagne, Claude, 223, 305
 Beaulieu, Victor-Lévy, 306, 319
 Bégin, Jean-Yves, 223
 Bélanger, André-J., 197, 198, 199,
 Bélanger, Henri, 330.
 Benoît, Réal, 232
 Bernard, Harry, 150, 157
 Biggs, Julian, 183, 184, 185, 242
 Bobet, Jacques, 187, 189, 233, 237, 364, 365, 401
 Boillat, Alain, 287, 288, 289, 410
 Boisvert, Yves, 44, 45
 Bonneville, Léo, 206
 Bonnière, René, 121, 229
 Bouchard, Vincent, xii, 25, 33, 35, 56, 69, 70, 71, 72, 73, 226, 242, 286, 288
 Boulais, Stéphane-Albert, 215, 218, 248, 346, 367, 368, 395, 426
 Bourgault, Pierre, 318, 341, 352, 370
 Boyer, Claire, 365
 Brault, Michel, xiii, 19, 34, 56, 99, 203, 208, 210, 211, 213, 214, 225, 226, 228, 229, 230, 231, 232, 234, 236, 237, 238, 243, 244, 247, 248, 271, 279, 295, 305, 365, 409, 430, 432
 Brecht, Bertholt, 79, 409
 Brûlé, Michel, 15, 20, 29, 141
 Candid Eye, 244, 338
 Carle, Gilles, 245, 258, 339
 Carrière, Louise, 18
 Carrière, Marcel, xiii, 34, 56, 210, 225, 226, 228, 244, 247, 271, 279, 365.
 Cartier, Jacques, 79, 119, 142, 170, 218, 347, 348, 349
 Cassavetes, John, 57
 De Certeau, Michel, 62
 Chagnon, Jean-Jacques, 235, 236
 Challenge for Change, 44, 208
 Chantoiseau, Madeleine, 18
 Charlebois, Robert, 306, 322, 455
 Châtelet, Gilles, 363
 Cherry, Evelyn, 182
 Chevalier, Maurice, 410
 Ciné-clubs, 37, 148, 176, 177, 178, 179, 195, 199, 200, 201, 202, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 216, 217, 219, 220, 235, 265, 277, 286, 305, 307, 376, 377, 379, 380, 392, 415, 418, 423, 427, 430, 432
 Cinéma et Oralité, équipe de recherche, 33, 286
 Clair, René, 410
 Clandfield, 17, 19, 32, 224
 Comité des Oeuvres Catholiques, 165, 451
 Comité du Programme, 224, 246
 Commission Étudiante du Cinéma, 201
 Commission Gendron, 330
 Commission Massey, 193, 205
 Comolli, Jean-Louis, 405
 Conseils du Film, 178, 181, 183, 190, 191, 192, 201, 427
 Cornellier, représentant, 236

- Côté, Jean, 231, 232, 459
 Crawley Films, 83
 Crémazie, Octave, 313
 Crise d'Octobre, 18, 27, 28, 30, 259, 265, 306, 325, 330, 375
 Crisis in Confederation, 262
 Daly, Tom, 263, 459
 Daney, Serge, 46, 47
 Dansereau, Fernand, 231, 232, 459
 Deleuze, Gilles, 16, 29, 49, 50, 144, 397, 408
 Desranleau, Mgr., 200
 Devlin, Bernard, 189, 257
 Disney, Walt, 188
 Douai, Jacques, 83, 115, 121
 Dreyer, Karl, 205
 Duceppe, Gilles, 99
 Dubé, Marcel, 93
 Ducharme, Réjean, 306, 319, 334
 Duplessis, Maurice, 27, 100, 103, 109, 122, 177, 185, 186, 193, 194, 199, 257, 350
 École de Montréal, 86
 Église Catholique, 27, 58, 83, 87, 99, 101, 103, 104, 106, 107, 108, 115, 122, 124, 125, 137, 149, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 168, 177, 190, 191, 192, 193, 196, 198, 200, 206, 209, 215, 314
 Eisenstein, Sergei, 205
 Eliade, Mircea, 117, 118, 299
 Équipe Française de l'ONF, , 23, 169, 207, 213, 221, 225, 230, 239, 277, 338
 Esquenazi, Jean-Pierre, 24, 25, 26, 33, 49, 51, 52, 56
 Evans, Gary, 179, 180, 182, 207
 Exotiques, 315
 Exposition Universelle de 1967, 81, 88, 126
 Faculté des sciences sociales de l'Université Laval, 89, 104, 107, 108, 109, 111, 123, 193, 200
 Fellini, Federico, 147, 171
 Ferron, Jacques, 331
 Fisette, Jean, 28
 Flaherty, Robert, 116
 Fournier Marcel, 108, 109, 304
 Froger, Marion, 16, 17, 30, 33, 37, 72, 73, 108, 207, 219, 291, 364, 369, 373, 376, 379, 432
 Galway, Mary Alemany, 42, 43
 Garand, *Dominique*, 311, 316
 Garand, Jean-Marc, 265, 460
 Garneau, Michèle, 16, 17, 18, 28, 32, 33, 54, 55, 76, 94, 103, 141, 143, 382
 Gaudreault, André, 149, 288, 296
 Gauthier, Guy, 15
 Gauthier, Philippe, 288
 Gauvin, Lise, 315, 319, 328, 332, 338, 453
 Gélinas, Gratien, 95
 Gide, André, 99
 Giraldeau, Jacques, 203
 Godbout, Jacques, 97, 177, 178, 187, 245, 247, 252, 325, 335, 336, 340, 355
 Godin, Pierre, 321, 330
 Gosselin, Bernard, 210, 239, 248, 258, 260, 262, 268, 306, 409
 Grand'Maison, Jacques, 323, 332, 453
 Grande Noirceur, 107, 177, 178, 326, 350
 Grierson, John, 20, 166, 179, 180, 182
 Groulx, Lionel, 89, 92, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 110, 147, 150, 152, 154, 195, 196, 199, 276
 Groulx, Gilles, 208, 210, 213, 237, 245, 258, 271
 Groupe de Recherches Sociales, 223
 Guitry, Sacha, 288
 Gutenberg, 407
 Habermas, Jürgen, 33, 58, 59, 60, 61, 375
 Hansen, Miriam, 35, 50, 51, 52, 68, 74, 164
 Heidegger, Martin, 65
 Hollywood, 153, 171
 Hugues, Everett, C.191, 192
 Irwin, Arthur, 189, 257
 James, C. Rodney, 34, 131, 189, 194
 Jésuites, 91, 93, 96
 Jeunesses Étudiantes Chrétiennes, x, 187, 193, 197, 198, 199, 201, 203-207, 209-215, 230, 243, 302-306, 380, 392, 452
 Jeunesses ouvrières catholiques, 192
 Jobbins, W.S., 268, 460

- Joual, 32, 38, 114, 309, 310, 311, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 339, 340, 341, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 360, 361, 414, 415, 418, 424, 425, 427, 431, 453
- Juneau, Pierre, 203, 232, 245, 250
- Jutra, Claude, 208, 210, 244, 247, 305, 426
- Koenig, Wolf, 230
- Lacasse, Geermain, xii, 19, 30, 33, 43, 50, 64, 67, 69, 149, 155, 156, 160, 162, 188, 275, 283, 286, 287, 288, 290, 385, 390, 412, 432
- Lacroix, Yves, 18, 102, 359
- Lafond, Jean-Daniel, 144, 269
- Lalonde, Michèle, 306, 319
- Lamonde, Yvan, 106, 196
- Lamy, André, 268
- Landry, Bernard, 99
- Laquémac, 193
- Larose, Karim, 311, 319, 321, 326, 328, 330, 387
- Larose, Paul, 372
- Larouche, Michel, 18
- Latraverse, Plume, 320, 458
- Lebel, Sacha, 200
- Leclerc, Félix, 95, 336
- Lecompte, Élise, 162
- Leduc, Yves, 135, 400, 454
- Lesage, Jean, 108, 122
- Lever, Yves, 33, 75, 98, 144, 149, 157, 159, 161, 166, 195, 200, 202, 205, 206, 209, 256
- Lévesque, Georges-Henri, 104, 107, 108, 109, 110, 111, 123, 193, 303, 304, 305, 392
- Lévesque, René, 55, 99, 108, 128, 259, 260, 262, 263, 296, 318, 341, 387
- Loi des mesures de guerre, 265
- Loi du cadenas, 100, 194, 205, 257
- Low, Colin, 224, 243, 273
- Macérola, François, 372
- MacKenzie, Scott, 19, 33, 44, 58, 61, 155, 159, 160, 168, 179, 207, 208, 392, 432
- Maheu, Pierre, 338
- Mann, Susan 105
- Marcel, Jean, 247, 303, 304, 316, 317, 318, 319, 322, 329, 333, 341, 342, 348
- Marcoux, Madeleine, 267
- Marie, Michel, 102, 292, 295
- Marsolais, Gilles, 15, 19, 233, 243, 248
- Marx, Karl, 89
- Maurault, Olivier, 101
- Maurras, Charles, 104, 158
- McLuhan, 66, 285
- Méliès, Georges, 205
- Ménard, Olivier, 201, 206
- Metz, Christian, 42, 49, 52, 66
- Michaud, Éric, 116
- Michon, Jacques, 334, 455
- Miron, Gaston, 335, 336
- Mistral, 336
- Monière, Denis, 85, 86, 87, 92, 103, 123
- Morin, Joseph, 166, 167, 254, 288
- Mouvement Souveraineté-Association, 263
- Mulholland, Don, 189
- Newman, Sidney, 128, 254, 263, 267, 459
- Noël, Richard, 267
- Nold, Werner, 238, 295, 365
- Normand, Pascal, 322, 455
- Nouvelle Vague, 272
- Novek, David, 268, 460
- Œuvre des Tracts, 165, 451
- Office Catholique International du Cinéma, 200
- Ong, Walter, 284, 285, 286, 412
- Pagnol, Marcel, 336
- Parti Acadien, 19
- Parti Communiste, 100
- Parti Québécois, 55, 259, 260, 263
- Parti Socialiste, 100
- Patriotes, 87
- Paulette, Claude, 100
- Perraton, Charles, 379
- Pétel, Pierre, 242
- Philibert, Nicolas, 214
- Picard, Jean-Théo, 167, 181, 186, 187, 188, 203, 223, 235, 237
- Pie XI, 104, 106, 197
- Poirier, Christian, 15, 21, 141

- Poirier, 20
 Poitevin, Jean-Marie, 206
 Portugais, Louis, 230, 233, 237
 Potevin, Gérard, 100
Processus, i, ii, iii, iv, 24, 25, 27, 29, 33, 35, 41, 42, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 62, 69, 71, 74, 76, 81, 86, 87, 94, 96, 97, 143, 221, 222, 244, 251, 253, 269, 270, 290, 301, 327, 328, 336, 341, 349, 376, 385, 394, 395, 396, 399, 400, 403, 405, 408, 410, 412, 418, 421, 428, 433, 434, 435
 Proulx, Maurice, 80, 161, 162
 Radio-Canada, 19, 83, 227, 229, 230, 231, 232, 235, 237, 238, 242, 265, 336, 337, 350, 427
 Rapport Boyer, 156
 Rassemblement pour l'Indépendance Nationale, 352
 Refus Global, 110, 315
 Régionalistes, 315, 328
 Représentants de l'ONFF, 64, 167, 176, 177, 178, 179, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 199, 200, 201, 203, 207, 208, 209, 213, 214, 215, 216, 219, 223, 224, 233, 236, 241, 242, 257, 266, 277, 286, 305, 379, 392, 423, 427, 430, 432, 460
 Rerum Novarum, 104
 Rioux, Marcel, 28, 82, 91, 303, 316
 Rivard, Adjutor, 316
 Rivet, Jean-Paul, 206
 Roberge, Guy, 232, 258
 Rolland, Roger, 228, 229
 Rouch, Jean, 57, 229, 230
 Rudin, Ronald, 126
 Ryan, Claude, 203, 351
 Saint-Exupéry, Antoine de, 389
 Saint-John Perse, 384
 Savard, Félix-Antoine, 120
 Séguin, Maurice, 85
 Service de Ciné Photographie, 158, 162, 163, 166, 167, 186, 194
 Service des Projets Spéciaux, 265, 460
 Sicard, Brigitte, 314, 315, 455
 Simard, Yolande, xii, 83, 102, 114, 115, 121, 227, 300, 301, 305
 Sirois-Trahan, Jean-Pierre, 149
 Société du Parler français au Canada, 316
 Société Nouvelle, 17, 18, 31, 44, 208, 219, 222, 223, 224, 238, 251, 272, 273, 275, 277, 278, 279, 373, 379, 380, 393, 429
 Souveraineté-association, 55
 Sphère publique, 28, 33, 35, 58, 59, 60, 61, 62, 130, 132, 159, 167, 209, 210, 306, 335, 336, 374, 377, 392, 432
 Sphère publique alternative, 19, 58, 62, 63, 168, 169, 179, 208, 377, 392, 393
 Tadros, Jean-Pierre, 269, 306, 373, 455
 Tessier, Albert, 158, 160, 161, 162, 164, 169, 170, 208, 276, 423, 455
 Tremblay, Michel, 306, 322, 325, 358, 455
 Trenet, Charles, 343
 Triumvirat, 193, 222, 224, 258
 Trudeau, Pierre-Éliott, 99, 108, 133, 246, 267
 Turi, Giuseppe, 330
 Ultramontanisme, 91, 106
 Vachon, Georges-André, 331
 Vanasse, Jean-Paul, 236
 Vanderpelen-Diagre, Cécile, 104, 195
 Véronneau, Pierre, xii, 15, 34, 189, 246
 Vielfaure, Antonio, 194, 267, 460
 Vigilanti Cura, 104, 158
 Vigneault, Gilles, 306
 Warren, Paul, 15
 Watson, secrétaire ONF, 182
 White, Jerry, 239
 Zéau, Caroline, 34, 193, 222, 241, 244, 245, 246, 258
 Zhen, Zhang, 42, 49, 51, 52, 53, 56
 Zumthor, Paul, 21, 22, 38, 63, 71, 72, 286, 290, 301, 384, 386, 388, 390, 391, 412

Index des films cités.

- 24 heures ou plus* (Gilles Groulx, 1973) : 258
- À tout prendre* (Claude Jutra, 1963) : 244
- Acadie, l'Acadie !?!, L'* (Pierre Perrault, Michel Brault, 1971) : 112, 218
- Anse aux Basques, l'* (Pierre Perrault et René Bonnière, 1960) : 116
- Attiuk* (Pierre Perrault, René Bonnière, 1960) : 116, 119
- Bambins, Les* (Jack Olsen, 1946) : 191
- Bête lumineuse, La* (Pierre Perrault, Martin Leclerc, 1982) : 112, 140, 218, 249, 346, 367, 378
- Bûcherons de la Manouane* (Arthur Lamothe, 1962) : 240
- Ciné-Forum* (Julian Biggs, 1953) : 183, 184, 185, 242
- Corral* (Colin Low, 1954) : 243
- Couches chaudes, Les* (Maurice Proulx, 1942) : 161
- Écoles ménagères provinciales, Les* (Maurice Proulx, 1938) : 161
- En pays neuf* (Maurice Proulx, 1934-37) : 161, 162
- Être et Avoir* (Nicolas Philibert, 2002) : 214
- Fogo Island Project* (Colin Low, 1967-1968) : 224, 239, 273
- Golden Gloves* (Gilles Groulx, 1961) : 213, 240
- Grande Allure, La* (Pierre Perrault, 1985) : 140, 170
- Guerre des Étoiles, La* (trilogie de Georges Lucas) : 363
- Jean Richard, Le* (Pierre Perrault, René Bonnière, 1960) : 227
- Lutte, La* (Michel Brault, Marcel Carrière, Claude Jutra, Claude Fournier) : 213, 230, 233, 240, 341
- Mouchouânipi, ou pays de la terre sans arbres, Le* (Pierre Perrault, Bernard Gosselin, 1980) : 79, 116, 118, 140, 215, 294, 353, 378, 400
- Normétal* (Gilles Groulx, 1959) : 237, 258
- On est au coton* (Denys Arcand, 1958-1970) : 254, 258
- Pour la suite du monde* (Pierre Perrault, Michel Brault, Marcel Carrière, 1963) : xiii, 15, 18, 19, 56, 76, 79, 80, 114, 117-120, 130, 134-, 138, 170, 214, 218, 221, 222, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 234, 235, 236, 237, 238, 240, 244, 246-248, 261, 271, 272, 277, 294, 295, 297-299, 346, 351, 359, 364-366, 368, 373, 378, 388, 403, 426

Raquetteurs, Les (Michel Brault, Gilles Groulx, 1958) : 178, 213, 217, 230, 237, 240, 335, 338

Règne du Jour, Le (Pierre Perrault, Bernard Gosselin, 1967) : 15, 34, 79, 118, 134, 135, 138, 215, 218, 235, 247, 248, 249, 250, 272, 294, 295, 297, 346, 351, 357, 364, 370, 372, 377, 378, 379, 393, 396, 401, 403, 404, 425, 426, 460

Retour à la terre, Le (Pierre Perrault, Bernard Gosselin, 1976) : 80, 137

Silence est d'or Lec (René Clair, 1947) : 410

Ti Coq, (Gratien Gélinas, 1953) : 95

Traverse d'hiver à l'Île aux Coudres, La (Pierre Perrault, René Bonnière, 1960) : 116, 227

Un Pays sans bon sens, (Pierre Perrault, Bernard Gosselin, 1970) : 15, 18, 19, 34, 43, 55, 79, 80, 123, 128, 130, 135, 136, 137, 139, 140, 170, 175, 212, 215, 218, 221-223, 235, 250, 252, 253, 254, 256, 258-262, 265-269, 273, 293, 294, 296, 297, 306, 341, 346, 351-354, 356, 364, 368, 370, 373-375, 377-379, 394, 411, 426, 429, 460

Voiles bas et en travers, Les (Pierre Perrault, Martin Leclerc, 1983) : 140, 215

Voitures d'eau Les (Pierre Perrault, Bernard Gosselin, 1968) : 15, 34, 49, 80, 118, 134, 135, 137, 139, 235, 261, 293, 294, 296, 346, 351, 352, 364, 365, 370, 377, 378, 379, 388, 409

Yes, Sir ! Madame ? (Robert Morin, 1996) : 254, 288

Sources documentaires.

Bibliographie de la thèse.

Livres.

ANDERSON, Benedict, *L'imaginaire national, Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, La découverte / Poche, Paris, 2002.

AUMONT Jacques (dir.), *L'Image et la Parole*, Éditions de la Cinémathèque Française, 1999.

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-âge et sous la Renaissance*, Gallimard, Paris, 1970.

BARNIER, Martin, *En route vers le parlant, Histoire d'une évolution technologique économique et esthétique du cinéma (1926-1934)*, Éditions du Céfal, Liège, 2002.

BEAUSOLEIL Claude, *Le Motif de l'identité dans la poésie québécoise*, Estuaire, Ottawa, 1996.

BÉLANGER, André-J., *Ruptures et constantes, quatre idéologies en éclatement : La Relève, la JEC, Cité Libre, Parti pris*, Hurtubise HMH, Montréal, 1977.

BÉLANGER, Henri, *Place à l'homme, éloge du français québécois*, Éditions Hurtubise, HMH, Montréal, 1972.

BOILLAT, Alain, *Du bonimenteur à la voix-over*, Antipodes, Lausanne, 2007.

BOISVERT, Yves *Le post-modernisme*, Boréal Express, Montréal, 1995.

BOISVERT, Yves, *L'analyse post-moderniste, une nouvelle grille d'analyse socio-politique*, L'Harmattan, Paris, 1997.

BOUCHARD Gérard, *La nation québécoise au futur et au passé*, VLB éditeur, Montréal, 1999.

BOULAIS Stéphane-Albert, *Le cinéma vécu de l'intérieur : mon expérience avec Pierre Perrault*, Editions de Lorraine, Hull, 1988.

BOULAIS, Stéphane-Albert, *Tournage avec Pierre Perrault*, Les Éditions du Vermillon, Hull, 1986.

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

- CALVET, Louis Jean, *La tradition orale*, Éditions P.U.F., Paris, 1984.
- CARRIÈRE, Louise, « La scénarisation des premiers films : une remise en perspective », Paul Warren (dir.), *Pierre Perrault, cinéaste-poète, un hommage*, L'Hexagone, Montréal, 1999.
- CHION, Michel, *Le son au cinéma*, Éditions Cahiers du Cinéma, Paris, 1985.
- CHÂTELET, Gilles: *Vivre et penser comme des porcs*, Editions Exils, Gallimard, 1998.
- CLANDFIELD, David, *Pierre Perrault and the poetic documentary*, Toronto International Festival / Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 2004.
- COLLECTIF, *Les cinquante ans de l'ONF*, Éditions Saint Martin, Montréal, 1989.
- CORMIER, François, *Au coeur de la rose et le théâtre de Pierre Perrault*, Presses du collège de Drummondville, 1985.
- DANEY, Serge, « Après tout » *La Politique des auteurs, entretiens avec dix cinéastes*, Éditions de l'Étoile, Paris, 1984.
- DEBORD, Guy, *La société du spectacle*, Gallimard, Paris, 1992.
- DE CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien, 1. L'art de faire*, Gallimard, Paris, 1980.
- DE GRANDPRÉ, Pierre, *Histoire de la littérature française du Québec*, tome 3, Montréal, Beauchemin, 1969.
- DELEUZE, Gilles et Félix Guattari, *Pour une littérature mineure*, Les éditions de Minuit, Paris, 1975.
- DELEUZE, Gilles, *L'image-Temps*, Les Editions de Minuit, Paris, 1985.
- DELEUZE, Gilles, et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?* Éditions de Minuit, Paris, 1991.
- DUFOUR Christian, *Le défi Québécois*, Les Presses de l'Université Laval, Québec, 2000.
- DUMONT, Fernand, *Genèse de la société québécoise*, Éditions Boréal, Montréal, 1993.
- ELBAZ, Mickael, Andrée Fortin et Guy Laforest (dir.) *Les frontières de l'identité : modernité et post-modernisme au Québec*, Les Presses de l'Université Laval, Québec, 1996.
- ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Gallimard, Paris, 1963.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Sociologie des publics*, La Découverte, Paris, 2003.
- EVANS Gary, *John Grierson and the National Film Board : the politics of wartime propaganda*, Toronto, University of Toronto Press, 1985.
- FAUCHER, Carol, (dir.) *La production française à l'ONF, 25 ans en perspective*, Éditions de la Cinémathèque Québécoise, Montréal, 1984.

- FOURNIER, Marcel, *L'entrée dans la modernité – science, culture et société au Québec*, Éditions Saint-Martin, Ville Saint Laurent, 1986.
- GALWAY, Mary Alemany, *A post-modern cinema*, Scarecrow Press, Lanham, 2002.
- GARAND, Dominique, *La griffe du polémique : le conflit entre les Régionalistes et les Exotiques*, L'Hexagone, Montréal, 1989.
- GAUDREAU, André, *Du littéraire au filmique ; système du récit*, Presses de l'Université Laval / Méridiens-Klincksieck, Québec, Paris, 1988.
- GAUDREAU, André et François Jost, *Le récit cinématographique*, Editions Nathan, Condé sur Noireau, 1990.
- GAUDREAU, André, Germain Lacasse et Jean-Pierre Sirois-Trahan, *Au Pays des ennemis du cinéma... Pour une nouvelle histoire des débuts du cinéma au Québec*, Montréal, Nuit Blanche Editeur, 1996.
- GAUTHIER, Guy (dir.) *Écritures de Pierre Perrault*, actes du colloque « Gens de paroles », La Cinémathèque québécoise et Éditions Édilig, 1983.
- GAUTHIER, Guy, *Le Documentaire, un Autre Cinéma*, Éditions Nathan, Paris, 1995.
- GAUTHIER, Guy, Philippe Pilard et Simon Suchet, *Le documentaire passe au direct*, VLB Editeur, Montréal, 2003.
- GAUTHIER, Guy, *Le documentaire un autre cinéma*, Éditions Nathan, Paris, 1995.
- GAUVIN, Lise, *Parti pris littéraire*, Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 1975.
- GODBOUT, Jacques, *Le réformiste, textes tranquilles*, Stanké, Montréal, 1975.
- GODBOUT, Jacques, *Le sort de l'Amérique*, Éditions du Boréal, Montréal, 1997.
- GOUGEON Gilles, *Histoire du nationalisme québécois, Entrevues avec sept spécialistes*, VLB éditeur, 1993.
- GROULX, Lionel, *La naissance d'une race*, Bibliothèque de l'Action française, 1919.
- GROULX, Lionel, *L'appel de la race*, Bibliothèque de l'Action française, 1922.
- GROULX, Lionel, *Notre maître le passé*, Éditions Granger, 1936 (2^{ème} éd.).
- GROULX, Lionel, *Mes Mémoires*, tome III, Fides, 1972.
- GRIERSON, John *Rapport sur les activités cinématographiques du gouvernement canadien (juin 1938)*, Éditions de la Cinémathèque québécoise, *Les dossiers de la cinémathèque*, No.1, Montréal, 1978.
- HABERMAS, Jürgen, *L'espace public : Archéologie de la Publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Payot, Paris, 1978.
- HANSEN, Miriam, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, Harvard University Press, Cambridge, 1991, 377p.

HANSEN, Miriam, *The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism*, The Johns Hopkins University Press, 1999.

HEIDEGGER, Martin : *Chemins qui ne mènent nulle part*, Éditions Gallimard., Paris, 2001.

HEIDEGGER, Martin, *Essais et conférences*, Éditions Gallimard., Paris, 1996.

HUGUES, Everett C., *Rencontre de deux mondes*, Les Éditions du Boréal express, 1972.

JAMES, C. Rodney, *Film as a national art : NFB of Canada and the film board idea*, Arno Press, New-York 1977.

JEAN, Marcel, *Le cinéma québécois*, Éditions Boréal, Montréal, 1991.

LACASSE Germain, *Le bonimenteur de vues animées : le cinéma muet entre tradition et modernité*, Méridiens-Klincksieck/Nota Bene, Paris, Québec, 2000.

LACROIX, Yves, « suite fraternelle », in Paul Warren (dir.), *Pierre Perrault, cinéaste-poète, un hommage*, L'Hexagone, Montréal, 1999.

LAFOND, Jean-Daniel, « L'ombre d'un doute ou : l'effet Perrault dans le cinéma direct québécois », in Guy Gauthier (dir.) *Écritures de Pierre Perrault*, actes du colloque « Gens de paroles », La Cinémathèque québécoise et Éditions Édilig, 1983.

LAFOND, Jean-Daniel, *Les traces du rêve ou Il était une fois Pierre Perrault, cinéaste, poète et Québécois*, essai, Montréal, l'Hexagone, 1988.

LAFOND, Jean-Daniel, « Le passeur de lumière », in Paul Warren (dir.), *Pierre Perrault, cinéaste-poète, un hommage*, L'Hexagone, Montréal, 1999.

LAMONDE, Yvan, *Histoire sociale des idées au Québec, 1896-1929*, Fides, Montréal, 2004.

LAMOUREUX, Diane, « Le Peuple problématique », in *Repères en mutation, identité et citoyenneté dans le Québec contemporain*, Québec Amériques, 2001.

LAROCHE, Maximilien, « Pierre Perrault et la découverte d'un langage », *Le cinéma québécois: tendances et prolongements*, Montréal, Éditions Sainte-Marie, 1968.

LAROSE, Jean, *La souveraineté rampante*, Boréal / Bibliothèque Nationale du Québec, Montréal, 1994.

LAROUCHE, Michel (dir.), *L'aventure du cinéma québécois en France*, Montréal, XYZ éditeur, 1996.

LETOURNEAU Jocelyn, Laurier Turgeon et Fall Khadiyatoulah (dir.), *Les espaces de l'identité*, Presses de l'Université Laval, Sainte-Foy, 1997.

LEVER, Yves, *Cinéma et société québécoise*, Montréal, Éditions du Jour, 1972.

LEVER, Yves, *Histoire générale du cinéma au Québec*, Éditions Boréal, Montréal, 1988.

- MACKENZIE Scott, *Screening Québec ; Québécois moving images, national identity, and the public sphere*, Manchester University Press, Manchester, 2004.
- MANN, Susan, *Lionel Groulx et l'Action française : le nationalisme canadien-français dans les années 1920*, VLB, Montréal, 2005.
- MARCEL, Jean, *Le joual de Troie*, Éditions du Jour, Montréal, 1973.
- MARIE Michel : « Le direct et la parole », in Guy Gauthier (dir.), *Écritures de Pierre Perrault*, actes du colloque « Gens de paroles », La Cinémathèque québécoise et Éditions Édilig, 1983.
- MARSHALL, Bill, *Quebec National Cinema*, Mc Gill – Queen's University Press, Montreal and Kingston, London, Ithaca, 2001.
- MARSOLAIS, Gilles, *Le Cinéma Canadien*, Éditions du Jour, Montréal, 1968.
- MARSOLAIS, Gilles, *L'aventure du cinéma direct revisitée*, Éditions Les 400 coups, Laval, 1997.
- MAUGEY Axel, *Poésie et société au Québec*, Les presses de l'Université Laval, Sainte-Foy, 1972.
- MCKAY, Majorie, *History of the National Film Board of Canada*, Ed. NFB, Montréal, 1964.
- MCLUHAN, Marshall, *Pour comprendre les médias*, Éditions H.M.H, Montréal, 1972.
- METZ Christian, *Essai sur la signification au cinéma*, Klincksieck, Paris, 1968.
- METZ, Christian, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Méridiens-Klincksieck, Paris, 1991.
- MINVILLE, Esdras, *Le citoyen canadien-français, notes or servir à l'enseignement du civisme*, Fides, Montréal, 1946.
- MONIÈRE, Denis, *Le développement des idéologies au Québec, des origines à nos jours*, Québec/Amérique, 1977.
- MONIÈRE, Denis, *Pour comprendre le nationalisme au Québec et ailleurs*, Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 2001
- NOGUEZ , Dominique, *Essais sur le cinéma québécois*, Éditions du jour, Montréal, 1970.
- ODIN, Roger (dir.), *Le Film de Famille, usage privé, usage public*, Éditions Méridiens Klincksieck, Paris, 1995.
- ONG, Walter, *Orality and Literacy : the technologizing of the word*, Routledge, New-York, London, 1991.
- ROUSSIL Robert, Denys Chevalier, Pierre Perrault, *L'art et l'état*, Editions Parti-Pris, Montréal, 1973,

RUDIN, Ronald, « L'éclipse du national dans la nouvelle histoire du Québec », Michel Sarra-Bournet, (dir.), *Les nationalismes au Québec, du XIX^e siècle au XXI^e siècle*, Québec, Presses de L'Université Laval, 2001.

SAOUTER, Catherine (dir.), *Le documentaire, contestation et propagande*, XYZ Editeur, Montréal, 1996.

SARRA-BOURNET, Michel (dir.), *Manifeste des intellectuels pour la souveraineté*, Fides, Montréal, 1995.

SARRA-BOURNET, Michel (dir.), *Les nationalismes au Québec, du XIX^e siècle au XXI^e siècle*, Québec, Presses de L'Université Laval, 2001.

SCHEPPLER, Gwenn, « *La Parole à la conquête de l'espace : analyse du film Pour la suite du monde* (Pierre Perrault et Michel Brault) », Suzan Dürr et Almut Steinlein (dir.), *Der Raum im film/ l'espace dans le film*, Éditions Peter Lang, Frankfurt a.M./Berlin/Bern, 2002.

SCHEPPLER, Gwenn, « *Pour la suite du monde* », Jerry White (dir.), *The Cinema of Canada*, Wallflowers Press, London, 2006.

SCHEPPLER, Gwenn, « Inscription de l'œuvre de Pierre Perrault dans le contexte socioculturel québécois : le cas du film *Un pays sans bon sens* », Jean-Pierre Berthin-Maghit et G. Seillier (dir.), *actes du 4e Colloque de l'AFECCA, du 6 au 8 juillet 2004 à Lyon, La Fiction Éclatée* vol.1, Institut National de l'Audiovisuel, l'Harmattan, 2007.

SCHEPPLER, Gwenn, à paraître : « Pierre Perrault, un cinéma du monologue intérieur », Michèle Garneau et Johanne Villeneuve (dir.), *Traversées de Pierre Perrault*, Éditions FIDÈS, Montréal, printemps 2009.

TREMBLAY, Michel, *Les belles-sœurs*, Lemeac, Ottawa, 1972.

VENNE, Michel (dir.), *Penser la nation québécoise*, Québec Amérique, Montréal, 2000.

VÉRONNEAU, Pierre (dir.), *Les cinémas canadiens*, Éditions Lherminier, Montréal, 1978.

VÉRONNEAU, Pierre, *Le succès est au film parlant français (Histoire du cinéma au Québec I)*, Éditions de la Cinémathèque Québécoise, Montréal, 1979.

VÉRONNEAU, Pierre, *Cinéma de l'époque duplessiste (Histoire du cinéma au Québec II)*, Éditions de la Cinémathèque Québécoise, Montréal, 1979.

VÉRONNEAU, Pierre (dir.), *Dialogue cinémas canadiens et québécois*, Éditions Etudes cinématographiques canadiennes, Montréal, 1987.

WARREN, Paul (dir.), *Pierre Perrault, cinéaste-poète, un hommage*, L'Hexagone, Montréal, 1999.

ZÉAU, Caroline, *L'Office National du Film et le cinéma canadien (1939-2003) : éloge de la frugalité*, P.I.E. Peter Lang, Bruxelles, 2006.

ZHEN, Zhang, *An amorous history of the silver screen, Shanghai cinema, 1896-1937*, the University of Chicago Press, Chicago & London, 2005.

ZUMTHOR Paul, *Performance, Réception, Lecture, Le Préambule*, Longueuil, 1990.

Périodiques.

ALBERT Claude « Poésie et réalité, le sens caché de L'Oumigmag de Pierre Perrault », in *Cinémas*, No. 3, printemps 1995, p. 101-115.

ALSON, Nicole et Jean AIZAE, « Les voitures d'eau, résumé des faits et dires », *Téléciné* No. 168, mars-avril 1971, p. 7-20.

ANONYME, « Un Pays sans bon sens de Pierre Perrault sortira à Montréal le 4 février prochain », *Montréal-Matin*, 28 janvier 1971.

ANONYME, « Un Pays sans bon sens, un film pour Québécois », *Le Nouveau Samedi*, 20 mars 1971.

ANONYME, « Pierre Perrault, un cinéaste... », *L'Actualité*, mai 1971.

AQUIN, Hubert, « Le Quartier Latin change son fusil d'épaule », *Quartier Latin*, 24 octobre 1950.

AQUIN, Hubert, « Le Joual refuge », *Maintenant*, mars 1974.

AUMONT Jacques, Jean-Paul Simon et Marc Vernet (dir.), « La parole au cinéma », in *Iris*, volume 3, n°1, premier trimestre 1985.

BABY, Yvonne, « Au Festival de Cannes : « Pour la suite du monde » (Canada) et « Les Fiancés » (Italie) », *Le Monde*, 18 mai 1963.

BASSET, Mireille, « La parole est à Perrault », *Les cahiers de la Cinémathèque*, No. 6, printemps 1972, p. 72-76.

BEAUDET, « langue et définition du champ littéraire au Québec », *Présence francophone*, No 31, 1987, p.59.

BEAULIEU, Janick, « L'Acadie, l'Acadie », *Séquences*, No. 69, avril 1972, p. 36-38.

BEAULIEU, Victor-Lévy, « Mômman, Pôpa l' joual pis moi », *Maintenant*, No. 134, mars 1974.

BERNARD, Harry, « L'ennemi est dans la place : théâtre et cinéma », *L'Action française*, vol. XII, No2, août 1924, p. 70.

BERSON, « Entretien avec Pierre Perrault », *Cinéastes du Québec*, numéro 5, septembre 1970, p.18-19.

BÉRUBÉ-TRUDEL, Suzanne: « Qu'est-il advenu de l'actualité d'*Un Pays sans bon sens* de Pierre Perrault, 29 ans après sa parution ? », *L'Action nationale*, vol.LXXXIX, No.8, octobre 1999.

BONNEVILLE, Léo, « *Pour la Suite du Monde* », *Séquences* No.33, mai 1963.

BONNEVILLE, Léo, « Une heure avec Pierre Perrault », *Séquences*, No. 34, octobre 1963, p.23.

BOULAIS, Stéphane-Albert « Lettre à Pierre Perrault, poète hérétique », in *Parallèles et convergences*, No.5, décembre 1980, p.123-129.

BOUTHILLIER-LÉVESQUE, Jeannine « Entretien avec Pierre Perrault », in *Positif* No.198, octobre 1977, p.41-52.

BOUTHILLIER-LÉVESQUE, Jeannine: « Pierre Perrault : cinéaste du passé ou de l'avenir ? », in *Positif*, No.102, juin 1976.

BRÛLÉ, Michel, Fernand Dumont et Pierre Perrault, « De la notion de pays à la représentation de la nation », in *Cinéma/Québec*, mai 1971.

BRÛLÉ, Michel, « L'Acadie, le Québec », *Cinéma-Québec*, vol. 1, No. 8, mars-avril 1972, p. 14-17.

BRUN, Mario, « Agréable surprise avec le film improvisé du Canada : *Pour la suite du monde* », *Nice-Matin*, 17 mai 1963.

BUCHANAN Donald, « Canadian Movies promote citizenship », *Canadian Geography* mars 1944.

CARLE, Gilles, « L'ONF ou l'objectivité des autres », *Parti pris*, avril 1964, p.14.

CHABOT, Claude, « Entretien avec Pierre Perrault », *24 Images*, No. 46, 1989, p. 30-31.

CHAREST, Ginette, « De l'exploitation des films considérée comme l'un des beaux arts », *Point de mire*, 5 mars 1971.

CHAREST, Nicole: « Pierre Perrault ou le pays enfin retrouvé », *Perspectives*, 15 mai 1971.

CHAUVET, Louis, « L'éloignement stimule-t-il les sentiments? Visite de l'Île aux Coudres », *Le Figaro*, 17 mai 1963.

CIRKE, E. « Go and let goélettes! », *Le Petit Journal*, 23 au 30 avril 1969.

CLANDFIELD, David, « Le film ethnographique comme métaculture : la contribution de Pierre Perrault », *Copie Zéro*, No. 11, p. 67-71.

COLLECTIF, « Doit-on laisser entrer les enfants au cinéma ? » *Œuvre des Tracts*, No 236, par le Comité des Oeuvres Catholiques de Montréal, 1939, p.13.

COLLECTIF, *Découpages*, *Cahiers d'éducation cinématographique*, No.1, mars 1950.

COLLECTIF, *Découpages*, *Cahiers d'éducation cinématographique*, No.2, mai 1950.

- COLLECTIF, *Découpages, Cahiers d'éducation cinématographique*, No.3, novembre 1950.
- COLLECTIF, « Cinéma, art du vingtième siècle (Lénine) », *Découpages, Cahiers d'éducation cinématographique*, No. 3, novembre 1950, p.17.
- COLLECTIF, « Directives de la JEC », *Bulletin des aumôniers des mouvements spécialisés d'Action Catholique*, décembre 1943, p. 163.
- COLLECTIF, Conseil québécois pour la diffusion du cinéma, « Pierre Perrault », *Cinéastes du Québec*, vol. V, 2e édition, Montréal, CQDC, 1971.
- COMOLLI, Jean-Louis, « Le détour par le direct (1) », in *Les Cahiers du Cinéma*, No.209, février 1969.
- COMOLLI, Jean-Louis, « Le détour par le direct (2) », *Les Cahiers du Cinéma*, No. 211, avril 1969.
- CORMIER, François et Yves LACROIX, « Oeuvres de Pierre Perrault », *Voix & Images*, vol. III, No. 3, printemps 1978, p. 371-378.
- DELAHAYE, Michel et Louis Marcorelles, « L'action parlée : entretien avec Pierre Perrault », *Les Cahiers du cinéma*, No.165, avril 1965, p. 32-39.
- DUBUC, Yvan et Yves LACROIX, « Pierre Perrault, l'envie de se taire : entrevue », *Voix & Images*, vol. III. No. 3, printemps 1978, p. 353-369.
- DUCROCQ-POIRIER, « Peut-on parler d'oralisation de la langue littéraire au Québec ? », *Présence francophone*, No.31, 1987.
- DUGAS, Marcel, « Jeux et ris littéraires », *Le Nigog*, 1918, p.109-143.
- ESQUÉNAZI, Jean-Pierre, « Éléments de sociologie du film », *CiNéMAS*, Vol.17, Nos.2,3, printemps 2007.
- FAUCHER, Carol, « Le Québec, un pays sans bon sens », *Québec Presse*, 6 décembre 1970.
- FÈCHE, Albert et Sr Sainte-Marie Éleuthère, « Pour la suite du monde », *Séquences*, No. 34, octobre 1963, p. 45-50.
- FERLAND, Joseph, « L'Ennemi dans la place : le laïcisme », *L'Action Française*, Vol. XII, No. 6, décembre 1924, 322-327.
- FISSETTE, Jean, « La modernité de l'écriture comme inscription anthropologique d'un contre-rêve québécois. À propos de *Serge d'entre les morts* de Gilbert La Rocque », *Voix et Images* No. 45 vol. XV, No.3, printemps 1990, p.363.
- FREDERIC, Madeleine, « L'écriture mutante dans *La Québécoise* de Régine Robin », *Voix et Images* No.48, vol.16, No.3, printemps 1991, p.493.
- GARNEAU Michèle, « Les deux mémoires de Pierre Perrault », *Protée*, vol. 32, n° 1, printemps 2004, p. 23 à 32.

- GAUTHIER Guy « Pierre Perrault », *Images et Son*, No.183, avril 1965, p. 55-60.
- GAUTHIER Guy « Pour la suite du monde », *Images et Son*, No.223, 1968, p. 144-155.
- GAUTHIER, Guy, « Perrault poète et cinéaste », *Image et Son*, No. 256, janvier 1972, p. 9-28.
- GAUTHIER Guy et Louis Marcorelles « Entretien avec Pierre Perrault », *Images et Son* No.256, janvier 1972, p. 55-74.
- GAUTHIER Guy « Entretien avec Pierre Perrault », *Images et Son*, No.318, juin-juillet 1977, p. 108-114.
- GAUTHIER, Nicole, « Entretien avec Pierre Perrault », *La revue du cinéma*, No. 318, juin-juillet 1977, p. 108-114.
- GAUTHIER Guy: « La Bête lumineuse : pour une écriture du réel », *La Revue du cinéma*, No. 387, oct. 1983, p. 40-41.
- GAUVIN, Lise, « Écrire c'est parler », *Études Françaises*, vol. 10.1, février 1974, p. 110.
- GODBOUT, Jacques, « Le Canada dans la compétition, cinéma vérité, cinéma mensonge », *Les Lettres Françaises*, semaine du 23 au 29 mai 1963.
- GODBOUT, Jacques, « L'année zéro », *Parti pris*, avril 1964, p. 8.
- GRAND'MAISON, Jacques, « Du joual quotidien au Québec français », *Maintenant*, No. 134, mars 1974.
- GRAVEL, Louise, « Un Pays sans bon sens », *Le Nouvelliste*, 27 janvier 1971.
- HOUDE, René, « Poème de Pierre Perrault sur la mort des goélettes », *Le Madawaska*, Edmundston, 13 mars 1969.
- KNELMAN, Martin, « Québec's social documentarian », *Globe and Mail*, 15 septembre 1972.
- LACASSE Germain, « L'accent aigu du cinéma oral », Stéphane-Albert Boulais (dir.) « Le cinéma au Québec. Tradition et modernité », *Archives de lettres canadiennes* Tome XIII, Montréal, Fides, 2006.
- LACROIX, Yves, « A l'écoute », *Image et Son*, No. 256, janvier 1972, p. 29-36.
- LACROIX, Yves, « Les derniers films de Pierre Perrault », *Copie Zéro*, No. 11, 1981, p. 72-79.
- LACROIX Yves: « Les fondements folkloriques de l'œuvre de Pierre Perrault », in *Revue d'Histoire de Charlevoix*, No.27, juillet 1998.
- LAFOND, Jean-Daniel, « Pierre Perrault, étoile de mars », *Image et Son*, No. 370, mars 1982, p. 111-135.
- LACHIZE, Samuel, « Cannes à l'heure des gens sans importance », *L'Humanité*, 17 mai 1963.

- LANGLOIS, Gérard, « Propos sur la Croisette », *Les Lettres Françaises*, 20 mai 1970.
- LANGLOIS, Gérard, « Le Québec à cœur ouvert », *Les Lettres Françaises*, 17 février 1971.
- LAROUCHE Michel « Caméramages », *Les Lettres québécoises*, No. 34, été 1984, p. 82-83.
- LAURENDEAU, André, « Les Canadiens français et l'Office National du Film », *Le Devoir*, 17 février 1956.
- LEDUC, Yves, « Pierre Perrault et le prix de la critique », *La Presse*, 9 septembre 1967.
- LEGAULT Daniel, « Pierre Perrault, cinéaste : « Le cinéma ne m'intéresse pas... », in *VO : le magazine de Vie ouvrière*, No. 243, juill.-août 1993, p. 18-19.
- LEMIEUX, Louis-Guy, « Un homme à notre image », *Le Soleil*, Québec, (supplément littéraire), 24 mai 1986, pages 4-5.
- LEVER, Yves, « *Un Pays sans bon sens* de Pierre Perrault », *Relations*, janvier 1971.
- LEVER, Yves, « Feu *La Bête lumineuse* », *Relations*, No. 487, janvier-février 1983, p. 32-34.
- MAHEU, Louis, « L'ONF ou un cinéma québécois », *Parti pris*, No 7, p.3-4.
- MALTAIS, Murray, « *Un Pays sans bon sens*, mais quel pays ? », *Le Droit*, 29 janvier 1971.
- MARCEL, Jean, « Pierre Perrault, poète », *L'action nationale*, vol. 54, No. 8, 1965, p. 815-821.
- MARCORELLES, Louis, « Fallait-il donner le Grand Prix à *Pour la Suite du Monde* ? », *La Gazette de Lausanne*, 1 et 2 juin 1963.
- MARCORELLES Louis « Objectif Québec : notes sur deux films de ce temps », in *Image et son* No.256, p.37-42.
- MARSOLAIS Gilles « *La Bête lumineuse* film de Pierre Perrault », in *Vie des arts* No. 111, juin-juill.-août 1983, p. 47-48.
- MARSOLAIS, Gilles, « Un cas d'anthropologie cinématographique : *La Bête lumineuse* de Pierre Perrault », *Vie des arts*, vol. XXVIII, No. 111, juin-juillet-août 1983, p. 47-48 et 72.
- MARTIN, Marcel, « Le Québec sans bon sens », *Écran*, No. 57, avril 1977, p. 23-25.
- MAURALT, Olivier, « Avertissement », *Quartier Latin*, 10 mars 1950.
- MÉNARD, Olivier, « L'implication du clergé et du laïcat dans les ciné-clubs étudiants au Québec, 1949-1970 », *Historical Studies*, janvier 2007.
- MICHAUD, Éric, « Les débuts du direct », Charles Perraton (dir.), *Cahiers du GERSE* No.1, 1995.

MICHON : « Aspects du roman québécois des années soixante », *The French Review*, vol. LIII, No. 6, mai 1980, p.813.

NOGUEZ, Dominique, « Pierre Perrault, *Les Voitures d'eau* », *Cahiers du cinéma*, No. 212, mai 1969, p. 44-49.

NORMAND, « Michel Tremblay et Robert Charlebois : l'émergence d'un parler québécois », *Présence francophone*, No 32, 1988.

O'NEIL, Huguette, « Pierre Perrault, un cinéaste », *L'Actualité*, mai 1971, p. 44-51.

PARIZEAU, Alice, « Pierre Perrault, le plus célèbre de nos cinéastes », *Châtelaine*, septembre 1969, p. 26-27 et p. 51-52.

PASSEUR, Steve, « Les Canadiens français conquièrent la Croisette avec un film sur la pêche aux marsouins blancs », *L'Aurore*, Paris, 17 mai 1963.

PAULETTE, Claude, « Doit-on être anticlérical ? », *Quartier Latin*, 28 novembre 1949.

PERRATON, Charles et Jean-Philippe Uzel (dir.), « Du Simple au Double, approches sémio-pragmatiques de *Métropolis* et *Pour la suite du monde* », *Cahiers du GERSE* No.1, 1995.

PERREAULT, Luc, « Notre amour du pays a cessé d'être innocent, un interview par Luc Perreault », *La Presse*, 28 novembre 1970.

PERREAULT, Luc, « What does Québec want ? – Un pays », *La Presse*, 5 décembre 1970.

PILON, Jean-Claude, « Il suffit d'un marsouin », *Objectif*, No. 22, août 1963, p. 25-27.

POTEVIN, « Peut-on remplacer le clergé », *Quartier Latin*, 6 décembre 1949, p.1.

PRÉDAL, René, « Jeune cinéma canadien », *Premier plan*, No. 45, octobre 1967, p. 130-134.

RIOUX, Marcel, « Sur l'Évolution des idéologies au Québec », *Revue de l'Institut de sociologie*, no 1, Université libre de Bruxelles, 1968, p. 95-124.

ROCHER Guy: « Pierre Perrault, archéologue de l'identité nationale québécoise », in *L'Action Nationale*, vol. LXXXIV, No.8, octobre 1999.

ROYER, Jean, « L'accès au pays », *Estuaire*, No. 3, février 1977, p. 72-97; repris dans *Écrivains contemporains, entretiens 1: 1976-1979*, Montréal, l'Hexagone, 1982, p. 36-49.

SICARD, Brigitte, « L'enjeu d'un concept: le nationalisme littéraire des années 30 », *Voix et Image*, vol.3, No1, 1977, p. 73

TADROS, Jean-Pierre, « Un poème collectif sur la notion de pays », *Le Devoir*, 28 novembre 1970, p.15.

TESSIER, Albert, « Quelques réflexions d'un éducateur: paresse intellectuelle - le manuel et l'enseignement livresque - l'étude de la nature - ses bienfaits », *Le Devoir*, 9 août 1930, p.1 et 2.

TESSIER, Jocelyne, « Pierre Perrault, l'homme et sa parole », *Voix & Images*, vol. III, No. 3, printemps 1978, p. 379-395.

VACHON, « le colonisé parle », *Études Françaises*, vol. 10.1, février 1974, p.67.

VADEBONCOEUR, Pierre, « Un simple bag », *Maintenant*, No.134, mars 1974.

VANDERPELEN-DIAGRE, Cécile, « À l'ombre des clochers. Littérature et catholicisme au Québec (1918-1939) », *La Revue d'histoire de l'Amérique française*, été 2004, vol. 58, p. 3-26

VÉRONNEAU Pierre « Les traces du rêve : effet, rétrospective et géométrie documentaire », in *Copie zéro*, No. 30, 1985, p. 157-163.

WARREN, Paul, « Le refus de la fiction », *Québec français*, No. 52, décembre 1983, p. 24-26.

WARREN, Paul, « Pierre Perrault et la conquête de notre espace cinématographique », *Québec français*, mai 1980, p. 43.

WEINMANN, Heinz, « Menaud, fils de Perrault ou de Savard ? », *Voix et Images*, vol. III, No. 3, printemps 1978, p. 396-407.

Mémoires et thèses.

BÉRUBÉ-TRUDEL, Suzanne, *Analyse sémiotique d'un genre cinématographique : Un pays sans bon sens de Pierre Perrault*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1979.

Bouchard, Vincent, *Étude du développement d'un cinéma léger et synchrone à l'Office National du Film du Canada, à Montréal*, thèse de doctorat, Paris III – Sorbonne Nouvelle / Université de Montréal, 2006.

BOULAIS, Stéphane-Albert, *Le cinéma vécu de l'intérieur. Mon expérience avec Pierre Perrault suivi de Autocritique*, mémoire de maîtrise, Ottawa, Université d'Ottawa, 1988.

BOUTHILLIER-LÉVESQUE Jeannine, *Quand l'idéologie se fait utopie pour la suite du monde : une analyse sociologique de l'œuvre de Pierre Perrault*, mémoire de maîtrise, Université de Paris, 1975.

CHANTOISEAU, Madeleine, *Un poète, une langue, une culture : oeuvres poétiques et cinématographiques de Pierre Perrault*, thèse de doctorat, Université de Paris VII, 1982.

DUGAS, Lucie, *La question identitaire dans le cinéma québécois de long métrage de fiction des années 1990*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1998.

FROGER, Marion, *le Cinéma à l'épreuve de la communauté : la production francophone à l'Office National du Film*, thèse de doctorat, Université de Montréal, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, 2006.

GARNEAU, Michèle, *Pour une esthétique du cinéma québécois*, thèse de doctorat, Université de Montréal, Montréal, 1997.

LACROIX, Yves, *Poète de la parole, Pierre Perrault*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1972.

LAMOUREUX, Jean-Luc, *Le cinéma direct : cinéma subjectif ou objectif*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1978.

LAROCQUE, Denis, *Structures imaginaires et textuelles dans Ballades du temps précieux de Pierre Perrault*, thèse de doctorat, Université d'Ottawa, 1983.

LAROSE, Karim, *La langue de papier*, Thèse de doctorat, Université de Montréal, 2003.

LAROUCHE, Michel, *Le sens de la parole dans le cinéma de Pierre Perrault*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1975.

LEVER, Yves, *L'Église et le cinéma au Québec*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1977.

POIRIER, Christian, *Cinéma et politique au Québec, La question identitaire dans l'imaginaire filmique et les politiques publiques*, thèse de doctorat, université Montesquieu, Bordeaux IV, 2001.

TESSIER, Jocelyne, *La poésie de Pierre Perrault*, mémoire de maîtrise, Ottawa, Université d'Ottawa, 1975.

VÉRONNEAU, Pierre, *La production canadienne-française à l'Office National du film de 1939 à 1964*, thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, 1986.

Articles sur supports électroniques.

BOUCHARD, Vincent, « Claude Jutra, cinéaste et bonimenteur », Michel Abécassis (dir.), *Pratiques langagières dans le cinéma francophone*, Glottopol n°12, mai 2008.

LACASSE, Germain, Élise Lecompte, « Les prêtres cinéastes du Québec », *Cinéma et Oralité*, septembre 2007, visite le 1er janvier 2009, <http://cri.histart.umontreal.ca/grafics/cinoralite/d2.asp>

LACASSE, Germain, « L'audible évidence du cinéma oral ou éléments pour une étude sociolinguistique du cinéma québécois », Michel Abécassis (dir.), *Pratiques langagières dans le cinéma francophone*, Glottopol n°12, mai 2008.

SCHEPPLER, Gwenn, « Les bonimenteurs de l'Office National du Film », Michel Abécassis (dir.), in *Pratiques langagières dans le cinéma francophone*, Glottopol n°12, mai 2008.

Chansons.

LATRAVERSE, Plume « La p'tite vingnienne pis l'gros torrieu » (extrait), *Chansons pour l'élite*, 1979.

Communications.

LACASSE, Germain, « De l'impossible cinéma oral aux multiples pratiques orales du cinéma : origine et évolution d'un concept », colloque *Pratiques orales du cinéma*, Montréal, octobre 2007.

*Liste des archives.***Office National du Film.****Production.**

BOBET, « Introduction au film Alexis en France », août 1965, archives de l'Office National du Film.

BOBET, Jacques, « mémo urgent à E.S. Coristine, V.A. Hall et G. Cadieux », 3 novembre 1965 : détaille les projets confiés à Perrault et son équipe à ce moment-là : 3 films d'une heure et un ou deux courts métrages.

DALY, Tom, « memo to Sydney Newman, March 5, 1971 ».

DANSEREAU, Fernand, « Projet de Pierre Perrault », mémo de à Jean Côté, 9 novembre 1961, archives de l'Office National du Film.

FORTIER, Monique, mémo à Guy Côté, 23 septembre 1967 : document sur l'état d'avancement du montage et du tournage de « Goélettes », avec calendrier.

NEWMAN, Sidney, "Private and Confidential", Memorandum to the secretary of State, March 5, 1971, archives de l'Office National du Film.

PERRAULT, « Projet de film Les Goélettes », mémo adressé à Jacques Bobet, 8 décembre 1964, archives de l'Office National du Film.

PERRAULT, Pierre, « Pays », ébauche du texte de base, non daté, archives de l'Office National du Film.

PERRAULT, Pierre, chemise contenant la transcription des dialogues du projet « Les Goélettes » et leur premier bout à bout, en vue d'un pré-montage, environ 200p., nombreuses notes holographes, daté aux environs d'avril 1967 - 2002.0480.1.AR

PERRAULT, Pierre, « Premier Montage : 3 janvier 1968 », document manuscrit, environ 60p., qui décrit et détaille le scènes du futur film *Les Voitures d'eau*, encore intitulé « Goélettes », en reportant à chaque scène le métrage utilisé et ses repères.
2002.0480.1.AR

Distribution.

CHAGNON, Jean-Jacques, « mémo aux représentants du Québec », 9 octobre 1963, archives de l'Office National du Film.

GARAND, Jean-Marc, et le Service des Projets Spéciaux, « Projet spécial de lancement et plan de circulation du film « *Un Pays sans bon sens* » de Pierre Perreault [sic] », 24 septembre 1970, archives de l'Office National du Film.

MACÉROLA, François, « rapport de distribution du *Règne du Jour* du 6 octobre 1967 au 25 janvier 1968 », 26 janvier 1968.

NOVEK, David, mémo à W.S. Jobbins « *Un pays sans bon sens* », 28 avril 1971, archives de l'Office National du Film.

PERRAULT, brouillon retravaillé d'un entretien accordé aux Cahiers du cinéma pour leur numéro d'avril 1965, archivé dans le fonds Pierre Perrault de l'Université Laval P319 D2-9.

VIELFAURE, Antonio, à W.S. Jobbins, Quartier Général, 3 mars 1971, archives de l'Office National du Film.

VIELFAURE, Antonio, « sujet : *Un pays sans bon sens* », à tous les représentants, Région du Québec, 4 novembre 1971, archives de l'Office National du Film.

VIELFAURE, Antonio, « Note au dossier » ; sujet : *Un Pays sans bon sens*, 22 mars 1971, archives de l'Office National du Film.

Représentants

BIRON Jean-François, *Ce mois-ci sur mon circuit*, rapports mensuels de Jean-François Biron pour le territoire du Bas-Saint-Laurent, Rimouski et Trois-Rivières, de 1944 à 1965 ; archives personnelles de Jean-François Biron, Office National du Film.

PICARD Jean-Théo, *Cahiers*, Comptes-rendus manuscrits quotidiens de Jean-Théo Picard lors de son circuit en Gaspésie de juin à novembre 1944 ; archives personnelles de Jean-Théo Picard, Office National du Film.

PICARD Jean-Théo, *Ce mois-ci sur mon circuit*, rapports mensuels de Jean-Théo Picard pour le territoire de la vallée du Richelieu, de 1945 à 1953 ; archives personnelles de Jean-Théo PICARD, Office National du Film.

Publications internes.

BEGIN JEAN-YVES, « Le film et les media communautaires comme instrument d'intervention sociale », *Médium Média*, n°3, publication de l'Office National du Film, 1972

Les Anciens Souvenirs, BLAIS Gilles et PICARD Jean-Théo : série d'entretiens auprès des anciens représentants francophones du service de distribution de l'ONF, menés par Gilles Blais et Jean-Théo Picard en 1981, non publiés et archivés à l'Office National du Film de Montréal. Référence : 4125 - fiche 007232, CL – ARC.

Movies for the People, the story of the National Film Board's Unique Distribution System GRAY C. W., 1963.

Montage, septembre 1950 à juin 1952, bulletin de liaison des représentants francophones.

A Survey, juin 1946.

Rapports annuels : 1944-45 ; 1945-46 ; 1946-47 ; 1947-48 ; 1948-49 ; 1949-50 ; 1950-51 ; 1951-52 ; 1952-53 ; 1953-54 ; 1954-55 ; 1955-56.

Action Catholique.

« Procès verbal du Conseil Général de l'OCIC, 7 au 11 octobre 1946 », archives de l'Action Catholique du Canada, Université de Montréal.

Cinémathèque Québécoise.

Projet de film à l'Île aux Coudres (référence : 55.26) (synopsys non daté)

Argument pour un téléthéâtre filmé (référence 55.26) (synopsys non daté)

Projet de film à l'Île aux Coudres (référence 46.21) (synopsys daté)

Copie Werner C.O, Île aux Coudres (référence : 146.1) (document de montage).

Université Laval.

Journal de Pierre Perrault, 1962-1963.

« Une heure avec Pierre Perrault », *Séquences* octobre 1963, brouillon corrigé à la main et augmenté par Pierre Perrault.

Œuvres de Pierre Perrault.

Cette Filmo-bibliographie s'appuie en partie sur le très complet recensement présenté sur le site « L'Encyclopédie de l'Agora », lequel se réfère au travail minutieux de Catherine Hatinguais, Céline Savard, Carole Saulnier.

Films de Pierre Perrault.

Au pays de Neufve-France :

Série de 13 films courts. Production : Crawley Films, Couleur, 1959 et 1960, 30 min. chacun ; en collaboration avec René Bonnière, à la caméra : Allan Grayston, Kenneth Campbell et Michel Tomas d'Hoste.

La traverse d'hiver à l'île aux Coudres.

Attiuk.

Le Jean Richard.

Tête-à-la-baleine.

L'Anse Tabatière.

Ka Ke Ki Ku.

L'Anse-aux-Basques.

En revenant de Saint-Hilarion.

Les Diamants du Canada.

Les Goélettes.

Rivière du Gouffre.

La Pitoune.

Toutes Isles.

Pour la suite du monde, réalisation : Pierre Perrault; co-réalisation : Michel Brault et Marcel Carrière; caméra : Michel Brault; montage : Werner Nold; production : Office national du film, noir et blanc, 1963, 1 h 45.

Le Règne du jour, réalisation : Pierre Perrault; caméra et co-réalisation : Bernard Gosselin; montage : Yves Leduc; production : Office national du film, noir et blanc, 1967, 1 h 58.

Le Beau plaisir, réalisation : Pierre Perrault; caméra et co-réalisation : Bernard Gosselin et Michel Brault; montage : Monique Fortier; production : Office national du film, couleur, 1968, 14 min.

Les Voitures d'eau, réalisation : Pierre Perrault; caméra et co-réalisation : Bernard Gosselin; montage : Monique Fortier; production : Office national du film, noir et blanc, 1968, 1 h 50.

Un Pays sans bons sens, réalisation : Pierre Perrault; caméra et réalisation : Bernard Gosselin et Michel Brault; montage : Yves Leduc; production : Office national du film, noir et blanc, 1970, 1 h 57.

L'Acadie, l'Acadie, réalisation : Pierre Perrault; co-réalisation : Michel Brault; caméra : Michel Brault et Bernard Gosselin; montage : Monique Fortier; production : Office national du film, noir et blanc, 1971, 1 h 58.

Un royaume vous attend, réalisation : Pierre Perrault; caméra et co-réalisation : Bernard Gosselin; montage : Suzanne Dussault; production : Office national du film, couleur, 1975, 1 h 50.

Le retour à la terre, réalisation : Pierre Perrault; caméra et co-réalisation : Bernard Gosselin; montage : Claire Boyer; production : Office national du film, couleur, 1976, 57 min.

C'était un Québécois en Bretagne, Madame !, réalisation : Pierre Perrault; caméra et co-réalisation : Bernard Gosselin; montage : Claire Boyer; production : Office national du film, couleur, 1977, 58 min.

Le Goût de la farine, réalisation : Pierre Perrault; caméra et co-réalisation : Bernard Gosselin; montage : Monique Fortier; production : Office national du film, couleur, 1977, 1 h 48.

Gens d'Abitibi, réalisation : Pierre Perrault; caméra et co-réalisation; Bernard Gosselin; montage Claire Boyer; production : Office national du film, couleur, 1980, 1 h 47.
Le Pays de la Terre sans arbre ou le Mouchouâniipi, réalisation : Pierre Perrault; caméra et co-réalisation : Bernard Gosselin; montage : Monique Fortier; production : Office national du film, couleur, 1980, 1 h 50.

La Bête lumineuse, réalisation : Pierre Perrault; caméra et co-réalisation : Martin Leclerc; montage : Suzanne Allard; production : Office national du film; couleur, 1982, 2 h 08.
Les Voiles bas et en travers, réalisation : Pierre Perrault; caméra et co-réalisation : Martin Leclerc; montage : Monique Fortier; production : Office national du film, couleur, 1983, 56 min.

La Grande Allure 1. De Saint-Malo a Bonavista, réalisation : Pierre Perrault; caméra et co-réalisation : Martin Leclerc; montage : Monique Fortier et Claire Boyer; production : Office national du film, couleur, 1986, 1 h 13.

La Grande Allure 2. De Bonavista à Québec, réalisation : Pierre Perrault; caméra et co-réalisation Martin Leclerc; montage Monique Fortier et Claire Boyer; production : Office national du film, couleur, 1986, 1 h 13.

L'Oumigmag ou l'Objectif documentaire, réalisation : Pierre Perrault; caméra et co-réalisation: Martin Leclerc; montage : Camille Laperrière et Claire Boyer; production : Office national du film, couleur, 1993, 28 min.

Cornouailles, réalisation : Pierre Perrault; co-réalisation : Martin Leclerc; caméra : Martin Leclerc, Bernard Gosselin et François Vincelette; montage : Camille Laperrière; production : Office national du film, couleur, 1994, 52 min 30.

Livres de Pierre Perrault.

Portulan, poésie, Éditions Beauchemin, Montréal, 1961.

Ballades du temps précieux, poésie, Éditions d'Essai, Montréal, 1963.

Toutes isles, récits, Éditions Fides, Collection Bibliothèque Canadienne-française, Montréal, 1967 (réédition).

Au coeur de la rose, théâtre, Montréal, Éditions Beauchemin, 1964; Éditions de l'Hexagone, coll. «Typo», Montréal, 1988.

Le Règne du jour, description et dialogues du film, Montréal, Éditions Leméac, 1968.

Les Voitures d'eau, description et dialogues du film Montréal, Éditions Leméac, 1969.

En désespoir de cause, poésie, Montréal, Éditions Parti-pris, 1971.

Un pays sans bon sens, description et dialogues du film, Montréal, Éditions Lidec, 1972.

Chouennes, poésie, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1975.

Discours sur la condition sauvage et québécoise, album de photos et de témoignages, Montréal, Éditions Lidec, 1977.

Gélivures, poésie, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1977.

La Bête lumineuse, description, dialogues du film et commentaires de l'auteur, Montréal, Éditions Nouvelle Optique, 1982.

De la parole aux actes, essais, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1985.

La Grande Allure 1. De Saint-Malo à Bonavista, description et dialogues du film, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1989.

La Grande Allure 2. De Bonavista à Québec, description et dialogues du film, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1989.

Pour la suite du monde, description et dialogues du film, Photographies de Michel Brault, Éditions de l'Hexagone, 1992, Montréal.

Irréconciliabules, poésie, Montréal, L'Action nationale, 1995.

Pierre Perrault, cinéaste de la parole, entretiens avec Paul Warren, L'Hexagone, Montréal, 1996.

L'Oumigmatique ou l'Objectif documentaire, récit du tournage du film et essai sur le documentaire, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1995. Photographies de Martin Leclerc.

Jusqu'à plus oultre, Montréal, Comeau & Nadeau Éditeurs, 1997.

Le visage humain d'un fleuve sans estuaire, poésie, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1998.

Nous autres icitte à l'île, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1999.

Le Mal du Nord, essais, Hull, Éditions Vents d'Ouest, 1999.

Partismes, Hexagone 2001.

Articles de Pierre Perrault.

Les Cahiers d'Arlequin.

Dans les Cahiers d'Arlequin (**référence : *Écritures de L'Empremier* d'Yves Lacroix, qui est le seul à ma connaissance a avoir référencé les articles écrits par le jeune Perrault dans ce périodique du Collège Sainte Marie).

« Obsession nocturne », No. 1, 1948, p2.

**« L'inspiration », No.1, non daté.

**« Une toile se tisse », No. 1, hiver 1948.

**« J'essaie sur l'artiste » No. 2 non daté.

**« Pierres en vrac », non daté.

« Je suis en présence », *Les Cahiers d'Arlequin*, No 2, non paginé.

« Réflexions à l'occasion d'Édipe-Roi », *Les Cahiers d'Arlequin*, numéro 4, 1948, p.4.

Articles publiés dans *Le Quartier Latin*.

« Nadja II », vol. XXXI, n° 6, 22 octobre 1948, p. 2.

« Sur l'intellectualisme », vol. XXXI, n° 31, 18 février 1949, p. 1.

« Opinions sur l'homme », vol. XXXI, n° 32, 22 février 1949, p. 1.

« La justice n'est pas à demander mais à rendre », vol. XXXI, n° 34, 1er mars 1949, p. 1.

« Visages cramoisis », vol. XXXI, n° 35, 4 mars 1949, p. 1.

« Comptabilité », vol. XXXI, n° 36, 8 mars 1949, p. 3.

« Bilan de l'an carabin », vol. XXXI, n° 40, 22 mars 1949, p. 1.

« Ti-Coq à l'université », vol. XXXI, n° 40, 22 mars 1949, p. 6.

« Bienvenue aux Carabins », vol. XXXII, n° 1, 4 octobre 1949, p. 1.

« Opinions », vol. XXXII, n°2, 7 octobre 1949, p. 1.

« Avant d'écrire un éditorial », vol. XXXII, n° 3, 11 octobre 1949, p. 1.

- « On dépense à s'étriquer », vol. XXXII, n° 4, 14 octobre 1949, p. 1.
- « Société du film », vol. XXXII, n° 5, 18 octobre 1949, p. 5.
- « Réponse s'il vous plaît », vol. XXXII, n° 6, 21 octobre 1949, p. 1.
- « L'Avenir de l'esprit », vol. XXXII, n° 9, 2 novembre 1949, p. 4.
- « Bergeronnelles », vol. XXXII, n° 10, 4 novembre 1949, p. 2.
- « L'idéal et la réalité », vol. XXXII, n° 11, 8 novembre 1949, p. 1.
- « Je ne crois pas en la paix », vol. XXXII, n° 11, 8 novembre 1949, p. 1 et 4.
- « Une exposition de dessins », vol. XXXII, n° 14, 18 novembre 1949, p. 5.
- « Les petits lundis de l'AGEUM », vol. XXXII, n° 16, 22 novembre 1949, p. 1.
- « Glissades », vol. XXXII, n° 16, 25 novembre 1949, p. 3.
- « Un gros lundi », vol. XXXII, n° 18, 2 décembre 1949, p. 1-2.
- « Gala fantaisiste », vol. XXXII, n° 20, 9 décembre 1949, p. 1-2.
- « L'étranger », vol. XXXII, n° 20, 9 décembre 1949, p. 5.
- « Un lundi comique », vol. XXXII, n° 21, 13 décembre 1949, p. 1-2.
- « Prière de Noël », vol. XXXII, n° 22, 16 décembre 1949, p. 4-5.
- « Trois lettres de l'alphabet », vol. XXXII, n° 27, 3 février 1950, p. 1.
- « Le sens de l'humour », vol. XXXII, n° 29, 10 février 1950, p. 1.
- « Les assassins sont parmi nous », vol. XXXII, n° 29, 10 février 1950, p. 3.
- « La famine menace les rats de bibliothèque », vol. XXXII, n° 30, 14 février 1950, p. 1.
- « L'étudiant chrétien en face du monde actuel », vol. XXXII, n° 31, 17 février 1950, p. 1-2.
- « Nous, la politique et les politiciens », vol. XXXII, n° 32, 21 février 1950, p. 1.
- « Carrefour 50 », vol. XXXII, n° 33, 24 février 1950, p. 1-2.
- « Lundi musical », vol. XXXII, n° 34, 28 février 1950, p. 1.
- « L'université libre », avec Marc Brière, vol. XXXII, n° 35, 3 mars 1950, p. 2.
- « La Faculté des lettres, les idées et les mots », vol. XXXII, n° 35, 3 mars 1950, p. 1.
- « Récit d'un voyageur », vol. XXXII, n° 36, 7 mars 1950, p. 1-4.
- « Nous la religion et... », vol. XXXII, n° 40, 21 mars 1950, p. 1.
- « Parade », vol. XXXIII, hors-série, 22 septembre 1950, p. 4.
- « Deux séminars en Europe », avec Yolande Simard, vol. XXXIII, n° 23, 19 décembre 1950, p. 2-3.

Autres articles.

« Suite et fin », *Le Devoir*, 29 octobre 1949, p. 9.

« La Faculté de droit ne s'intéresse pas au droit », en collaboration avec Marc Brière, *L'autorité*, n° 46, 6 juin 1953, p. 1.

« Le jazz », *Cahiers radiophoniques*, vol. 1, n°1, 1958, p. 39-42.

« René Richard », *Cahiers radiophoniques*, vol. 1, n° 1, 1958, p. 73-79.

« Les hommes chantent la mort », *Essais et Erreurs* (revue publiée par l'Association des étudiants de la faculté des lettres de l'Université de Montréal et les membres de la direction), (1960 ou 1961), p. 26-31.

« Les hommes chantent la mort », *Essais et Erreurs* (revue publiée par l'Association des étudiants de la faculté des lettres de l'Université de Montréal et les membres de la direction), (1960 ou 1961), p. 26-31.

« Blanchon, mon ami le dauphin blanc », *Cahiers d'essai*, n° 3, janvier 1961, p. 25-31.

« Noël ancien dans une vallée nouvelle », *Le Devoir*, 22 décembre 1962, p. 9.

« Un poisson dans la mer », préface à un recueil sans titre des étudiants du collège Notre-Dame, année scolaire 1962-1963.

« J'habite une ville », *Liberté*, n° 28, juillet-août 1963, p. 375-384.

Préface à un recueil sans titre des étudiants de rhétorique du collège Notre-Dame, année scolaire 1963-1964.

« La mi-carême à l'île aux coudres », *Le Magazine Maclean*, mars 1964, p. 25-28 et suivantes.

« Lettre aux demoiselles du collège Marguerite-Bourgeois », *Lettres et Écritures*, vol. II, n° 1, novembre 1964, p. 10-11.

« L'écrivain », *Lettres et Écritures*, vol. II, n° 1, novembre 1964, p. 19.

« J'habite une ville », *Le Devoir*, 19 juin 1965, p. 31.

« Chanson des voyageurs du temps passé », *Lettres et Écritures*, vol. 1, n° 1, décembre 1965, p. 21-30.

« Discours sur la parole », *Culture vivante*, n° 1, 1966, p. 19-36; repris dans : *Cahiers du cinéma*, n° 191, juin 1967, p. 26-33; *AR VRO*, n°s 4-5, 1967, p. 83-97; *De la parole aux actes*, essais de Pierre Perrault, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1985, p. 7-39.

« Lettre de Montréal », *Cahiers du cinéma*, n° 194, octobre 1967, p. 59-62.

« Alexandre Bellefleur, le plus noble des chasseurs, ne tuait que par amour », *Apostolat*, janvier 1968, p. 14-16.

« Comment faire ou ne pas faire un film canadien », *Cinéma et réalité*, Montréal, La Cinémathèque canadienne, 1968, p. 6-7.

« Québec », épilogue à *Option Québec* de René Lévesque, Montréal, Éditions de l'Homme, 1968, p. 170-173.

« Se donner des outils de réflexion », *Cinéma/Québec*, vol. I, n° 1, mai 1971, p. 20-21.

« Prendre la parole pour briser le silence », dans *L'Art et l'État*, avec Robert Roussil et Denys Chevalier, Montréal, Éditions Parti pris, 1973, p. 65-101.

« De la toponymie », préface à *Le Mushuânipi à l'âge du caribou* de Louis-Edmond Hamelin, Québec, Centre d'études nordiques, 1973; repris dans *De la parole aux actes*, essais de Pierre Perrault, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1985, p. 41-52.

« A propos des voitures d'eau », postface à *Marins du Saint-Laurent* de Gérard Harvey, Montréal, Éditions du Jour, 1974, p. 245-310.

« L'apprentissage de la haine », communication au colloque *L'homme dans son nouvel environnement* à l'Université du Québec à Rimouski, décembre 1974; repris dans *De la parole aux actes*, essais de Pierre Perrault, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1985, p. 129-207.

« Préface à l'Acadie du discours », dans *L'Acadie du discours* de Jean-Paul Hauteceur, Presses de l'Université Laval, 1975, p. IX-XXV; repris sous le titre « Lettre à mon meilleur ennemi » dans *De la parole aux actes*, essais de Pierre Perrault, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1985, p. 209-230.

« Lettre du Québec », *Pourquoi ?*, n° 161, janvier 1977, Paris, p. 39-49; repris dans *De la parole aux actes*, essais de Pierre Perrault, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1985, p. 231-272.

« De l'artisanat comme instrument de conquête », *Possibles*, vol. I, nos 3-4, 1977, p. 59; repris sous le titre « La question amérindienne » dans *Caméramages* de Pierre Perrault, Montréal et Paris, Éditions de l'Hexagone et Éditions Édilig, 1983, p. 67-95; devenu « Du droit de regarder les autres ou De l'artisanat comme instrument d'aliénation » dans *De la parole aux actes*, essais de Pierre Perrault, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1985, p. 273-313.

« Trou d'homme » dans *Bernard Gosselin. Rétrospective*, La Cinémathèque québécoise, avril-mai 1977, p. 5-8; repris dans *De la parole aux actes*, essais de Pierre Perrault, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1985, p. 315-340.

« Lettre à Jeannine Bouthillier-Lévesque, sociologue des religions marxistes léninistes », *Positif*, nos 200-201-202, décembre 1977, janvier 1978, Paris, p. 5-8.

« Réponse de Menaud à Savard », *Le Devoir*, 28 janvier 1978, p. 33 et 48; repris sous le titre « Le royaume des pères a l'encontre des fils », dans *De la parole aux actes*, essais de Pierre Perrault, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1985, p. 341-362.

« Miron ou La mort du poète », discours prononcé à la remise du prix Duvernay à Gaston Miron, en 1978; repris sous le titre « Miron ou Réflexions sur la mort du poète » dans *De la parole aux actes*, essais de Pierre Perrault, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1985, p. 363-391.

« On demande des poètes de chair et de sang », *Possibles*, vol. III, n° 2, 1979, p. 134-146.

« La mort dans l'âme », hommage rédigé lors du décès de Serge Dion, musicien et compositeur, 1979; repris dans *De la parole aux actes*, essais de Pierre Perrault, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1985, p. 393-431.

« C'est le grand temps », *Possibles*, vol. IV, n° 2, 1980, p. 123-156.

« Peau-Rouge-Gorge », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. X, nos 1-2, 1980, p. 4-7.

« Michel Brault, cinéaste », *Copie Zéro*, n° 5, 1980, p. 23-28; en version anglaise dans *Cine--Tracts*, n° 10, 1980, p. 30-36. Repris dans *Caméramages* de Pierre Perrault, Montréal et Paris, Éditions de l'Hexagone et Éditions Édilig, 1983, p. 17-29.

« De l'acharnement et du désespoir de cause », dans les *Actes* du colloque *Identité culturelle et francophonie dans les Amériques (III)*, Centre international de recherche sur le bilinguisme, 1980, p. 192-201.

« On n'est pas un peuple sans parole », *La Presse*, 19 avril 1980, p. 18.

« Pierre Perrault par lui-même », *Québec français*, n° 38, mai 1980, p. 38-42.

« Hors de l'Église, point de salut ! », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. X, n° 4, 1981, p. 229-236.

« Éloge de l'échec », *Possibles*, vol. VI, n° 2, 1982, p. 153-169; repris sous le titre « Gens d'Abitibi » dans *Caméramages* de Pierre Perrault, Montréal et Paris, Éditions de l'Hexagone et Éditions Édilig, 1983, p. 51-65.

« L'Alidade », conférence prononcée lors de la XI^e Rencontre québécoise internationale des écrivains, avril et mai 1984; publiée dans *L'Écrivain et l'Espace*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1985, p. 13-27.

« L'inconnu du connu ou Un fleuve à écrire », *Possibles*, vol. IX, n° 3, 1985, p. 151-168.

« Le territoire de l'âme », *Critère*, n° 41, printemps 1986, p. 41-55; repris en postface dans *La Grande Allure* de Pierre Perrault, Éditions de l'Hexagone, 1989, p. 375-393.

« Nouveau discours sur la parole ou L'éloge du superlatif », *Dialogue. Cinéma canadien et québécois*, n° 3, 1986, p. 173-201.

« Opération Québec français », *La Presse*, 21 juin 1986, p. E-5.

« En mémoire », *Le Devoir*, 10 novembre 1987, p. 9.

« Montréal : Pierre Perrault », *Cinéma du réel*, Paris, Éditions Autrement, 1988, p. 124-127.

« De la découverte de Cabot à Cartier », dans les *Actes* du colloque *Venezia El Caboto*, 1990, p. 123-152.

« Hommage à Louis Marcorelles », *Lumières*, n° 22, 1990, p. 58.

« L'image du verbe », *Lumières*, n° 25, 1991, p. 10-14; repris en postface dans *Pour la suite du monde* de Pierre Perrault, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1992, p. 273-292.

« Des mots et des hommes », *La revue maritime l'Escale*, n° 49, 1992, p. 14-16.

« Le visage humain d'un fleuve sans estuaire. Voies d'avenir pour le Saint-Laurent », *Paulymedia*, Sainte-Foy (Québec), 1994, p. 23-28.

« L'Épreuve du temps », p. 165-181 textes tirés de « Savard Félix-Antoine », relecture de l'oeuvre. Textes réunis par Roger Le Moine et Jules Tessier, Édition Fides, 1999.

Émissions radiophoniques.

Au bord de la rivière, octobre 1955 à février 1956.

Le chant des hommes, avril 1956 à mars 1958.

Poèmes et chansons, octobre et novembre 1956.

Au pays de Neufve-France, novembre 1956 à octobre 1957.

Noëls anciens, 25 décembre 1957.

Destination inconnue, mars à septembre 1958.

La violette double doublera, janvier à décembre 1959.

Chroniques de terre et de mer, première série, janvier à juin 1960.

Ballades du temps précieux, janvier à juillet 1961.

Imageries sur ma ville, juillet à septembre 1961.

Chroniques de terre et de mer, 2e série, octobre 1963 à juin 1964.

J'habite une ville, janvier à septembre 1965.

Paysages de la chanson, août à décembre 1969.

Visages de Montréal, reprise de 13 émissions de *J'habite une ville*, 6 juin au 29 août 1983. Avec bons vents naviguant ou Jacques Cartier, le voyage imaginé (avec Jean-Daniel Lafond), 1984.

L'appel du nord, voyage à la terre de Baffin, sur le brise-glace *Pierre Radisson*, 1992.

Documents, avril à octobre 1993.

C'est sur les bords du Saint-Laurent, 1993.

Entretiens de Paul Warren avec Pierre Perrault, 1993.

Films sur Perrault

BOUCHARD, Jean-François, *Simple marinier du présent : Pierre Perrault*, Télé-Québec, 1998.

LAFOND, Jean-Daniel *Les Traces du rêve*, Office national du film, 1986.

LE VEAUX, Michel, *Pierre Perrault parle de l'Île aux Coudres*, Office national du film, 1999, 14 min.52s.

La réalisation de cette thèse de doctorant effectuée en cotutelle entre l'Université Lumière Lyon 2 et l'Université de Montréal n'aurait pas été possible sans le soutien financier des organismes suivants :

Le Programme EURODOC de la Région Rhône-Alpes.

EGIDE.

Le Ministère Français des affaires étrangères.

Le Ministère des Relations internationales du Québec.

Le Centre international d'études canadiennes.

La Fondation Pierre et Yolande Perrault.