

Pierre Perrault
Un passage vers le réel

Pierre Barrette

Number 98-99, Fall 1999

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25015ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Barrette, P. (1999). Pierre Perrault : un passage vers le réel. *24 images*, (98-99), 4-11.



Pierre Perrault a arpenté le Québec durant plus de 40 ans, emmagasinant au fil de ce long voyage en forme de quête des images et des sons, des portraits, des témoignages dont la somme représente aujourd'hui une des œuvres cinématographiques contemporaines majeures, tous genres confondus. Avocat, puis réalisateur d'émissions de radio, Pierre Perrault est venu au cinéma par le biais de la parole, et il est resté fidèle toute sa vie à ce premier amour, lui le plus poète de nos cinéastes, préoccupé de donner une voix aux Alexis Tremblay de ce monde, les seuls *personnages* intéressants à ses yeux, les seuls dignes en tout cas d'une réalité québécoise qu'il n'a eu de cesse de traquer, de l'île-aux-Coudres au Grand Nord. Il nous a quittés le 24 juin dernier.

Pour la suite du monde (1963).

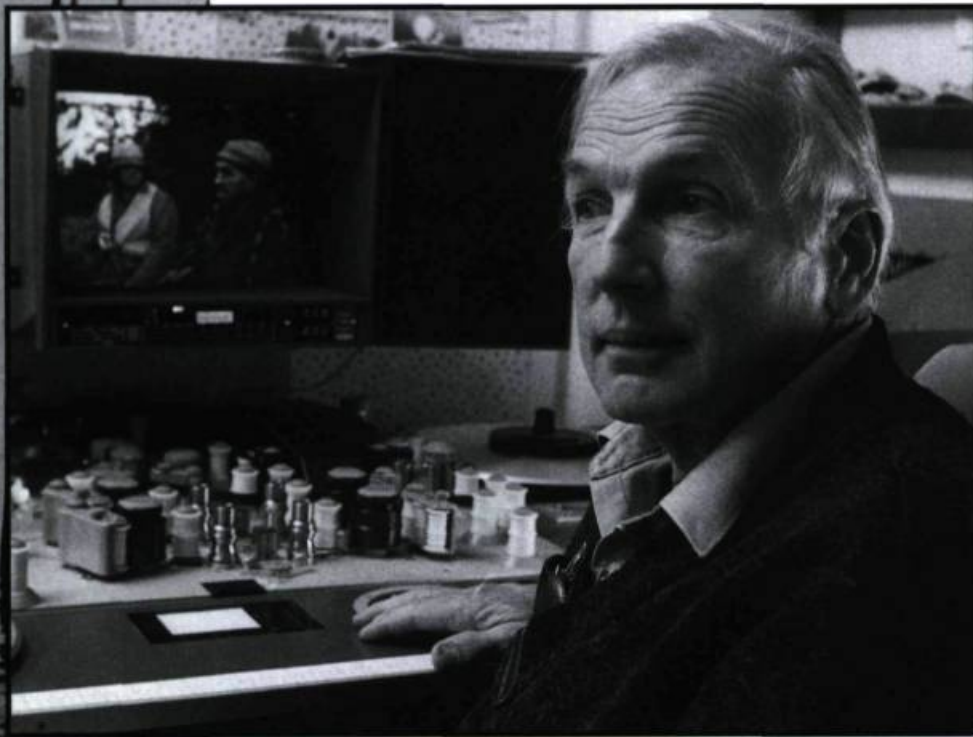
La chasse est l'ancêtre de nos préoccupations documentaires et nous suivrons ses traces dans notre quête d'un passage vers le réel.

Pierre Perrault
L'oumigmag ou l'objectif documentaire

Pierre Perrault

UN PASSAGE VERS LE RÉEL

PAR PIERRE BARRETTE



Pierre Perrault, durant le montage de *La bête lumineuse* (1982).

COLL. YOLANDE SIMARD

Des milliers et des milliers d'images qui constituent l'œuvre de Pierre Perrault¹, il en est une qui résume mieux que toutes les autres l'esprit de sa démarche documentaire, démarche à la fois hautement individuelle et pourtant universelle, par laquelle un homme témoigne de son passage sur terre en tentant de s'effacer devant ce qui le dépasse: seul dans un champ qui s'étend à perte de vue, un vieillard s'acharne avec sa vieille hache sur les racines d'un arbuste, on l'entend respirer avec difficulté, la tâche paraît colossale pour un homme seul et si frêle. Mais cette si belle image, toute simple, d'un défricheur au travail (il «fait de la terre», selon l'expression consacrée), qui revient tel un leitmotiv tout au long du film *Gens d'Abitibi*, atteint à une autre dimension lorsqu'on apprend qu'à quelques centaines de mètres de là, sur les ordres de quelque fonctionnaire, des ouvriers s'emploient à reboiser les terres jadis défrichées de la même manière par les premiers colons de l'Abitibi. Tout à coup, l'aspect fantastiquement dérisoire du travail de cet homme nous saute aux yeux, la gratuité de son labeur en même temps que l'écrasante injustice de sa condition nous sont révélées, et la figure qui nous apparaissait dans ses premières occurrences comme un tableau vaguement folklorique devient la synecdoque parfaite de l'aliénation d'un peuple tout entier, peut-être une des images les plus fortes et les plus sombres du documentaire québécois.

Ce qui fait la grandeur du cinéma de Perrault se trouve concentré là, dans ce précipité de la condition humaine: un personnage de géant aux pieds d'argile qui témoigne par la seule nature de son travail d'une suite possible pour le monde, mais à travers qui viennent s'exprimer les contradictions d'un peuple pris entre tradition et modernité et qui, pour le meilleur et pour le pire, est en train de choisir la seconde. Perrault, lui, savait résolument de quel côté penchaient ses affinités: l'Île-aux-Coudres et ses habitants, les colons de l'Abitibi, les Amérindiens, Jacques Cartier et ce fleuve qu'il fut le premier à nommer, puis le Grand Nord et son habitant le plus énigmatique, le bœuf musqué, constituent son paysage familier, les figures emblématiques d'un pays qui se fait en se cherchant, les objets d'une quête sans cesse relancée. Entre le terroir et la politique, fasciné par une sorte de bestiaire merveilleux que le pays lui révélait, amoureux de la parole des hommes avant toute chose, par une sorte de «connivence chaleureuse entre ceux qui filment et ceux qui sont filmés²» selon la belle expression de René Prédal, Perrault a construit une œuvre à l'image des héros de ses films, à la fois humble et gigantesque, effacée mais bavarde, une mémoire en acte.

De la forme du documentaire

On a désigné le type de cinéma documentaire auquel appartiennent les films de Perrault par plusieurs noms: cinéma direct, cinéma du réel, cinéma de la parole; on l'a rapproché de Flaherty, de Jean Rouch, de Solanas. Lui semblait préférer cinéma vécu, et refuser par ailleurs l'association à quelque école documentaire que ce soit, trouvant en chacune d'elles une attitude, une posture qui lui déplaisait

UN PIERRE PERRAULT RADIOPHONIQUE

L'importance et l'amplitude du corpus signé et cosigné par Pierre Perrault masque parfois le fait que le cinéaste a commencé sa carrière à la radio, presque en même temps qu'il publiait ses premiers textes poétiques. La parution du premier volet de son œuvre à l'ONF nous le rappelle avec à-propos. Un disque complète la trilogie filmique de l'Île-aux-Coudres, offrant deux exemples d'émissions radiophoniques conçues par Pierre Perrault dans la première moitié des années 60.

L'étude d'ensemble de cet opus sonore reste encore à faire et pourrait apporter un éclairage significatif sur les « commencements » audiovisuels de l'artiste. Déjà en 1991, à la Cinémathèque québécoise, l'événement-colloque *Parcours en cinéphonographie*, sous l'égide de l'Association québécoise des études cinématographiques, permettait à Yves Lacroix d'offrir un premier regard sur un travail abondant et systématique, commencé au milieu des années 50, se poursuivant régulièrement jusqu'en 1965 pour devenir plus sporadique dans les décennies suivantes. L'édition phonographique de l'ONF reprend cette idée, et donne à rêver qu'une phonothèque ou un centre d'archives sonores mette un jour à la disposition du public l'intégrale de cette production de Radio-Canada.

Le disque de l'ONF comprend deux émissions: le deuxième épisode, «La pêche à marsouin», de la seconde série *Chroniques de terre et de mer* (1963-1964), puis le vingtième épisode, «Structure d'acier», du cycle *J'habite une ville* (1965). Chaque programme est constitué d'un texte poétique lu par l'auteur, entrecoupé de témoignages pris sur le vif et, rarement, de quelques bruitages d'ambiance. De courtes chansons ouvrent et ferment chaque épisode.

Ce qu'il est intéressant de constater, dans les œuvres de ces années-là, c'est l'intrusion de l'influence du cinéma direct dans le tissu radiophonique. Car auparavant, comme le note Philippe Gajan dans le texte du livret d'accompagnement du coffret de «la collection Mémoire», par exemple dans la première série des *Chroniques* (1960), c'est «le texte du poète qui a la part belle», alors qu'en 1963, «les choses changent». La transformation vient du son du direct cinématographique, qui dorénavant trouve sa place dans le scénario radiophonique. Est-ce que cela modifie pour autant la perspective de Perrault? Pas pour l'essentiel, semble-t-il, puisque le texte poétique — descriptions, paraphrases, métaphores — reste premier et structurant. Il était auparavant unique et englobant; maintenant, s'il n'est plus seul, il s'inscrit comme principal élément et fait office de locomotive.



La grande allure (1985). Le goût de Perrault pour les espaces bien circonscrits révèle en fait, par la négative, son refus des frontières et un sens aigu du macrocosme.

ou encore qui allait à l'encontre de ses convictions formelles. Il a lui-même surtout insisté pour marquer farouchement durant toute sa carrière son opposition à la fiction, revenant à chaque fois, entretien après entretien, colloque après colloque, sur son désir de *rester fidèle à la vie, de reproduire la réalité, d'explorer le réel*. Et en effet, là où avec son équipe de caméramen et de preneurs de son il a le plus innové dès le début des années soixante, c'est certainement dans la manière dont il a su approcher *physiquement* cette réalité, se mêler à la pêche des hommes avec de l'eau à mi-corps, surpasser les limi-

C'est donc dire que dans cette métamorphose, le cinéma direct a influencé la radio de Perrault où, comme le dit encore Gajan, «les deux dimensions se superposent en un tiraillement constant». Une étude de cette production, qui reste à compléter, serait intéressante dans une optique comparative où, par exemple, le cas d'Orson Welles montre bien que son cinéma a été très influencé par son travail antérieur en radiophonie (voix, bruitage, musiques), alors que c'est l'inverse pour Perrault. Avant son entrée à l'ONF et **Pour la suite du monde**, ses émissions de radio sont avant tout littéraires. Après, elles deviennent davantage des «films sonores», mais encore surdéterminées par le verbe de l'auteur.

RÉAL LA ROCHELLE



PHOTOS: ONF



Pierre Perrault, à droite, sur le tournage de *La grande allure*.



Un pays sans bon sens (1970).

tes imposées par la technique, entre autres grâce à l'utilisation de la caméra à l'épaule qu'ils furent parmi les premiers à utiliser systématiquement.

Avec cette sorte de fausse naïveté qui le caractérise lorsqu'il parle du pouvoir du documentaire d'approcher au plus près la réalité, Perrault continuera jusqu'à la fin, contre les théoriciens du cinéma, contre la phénoménologie, contre les spécialistes de Pierre Perrault, à nier que son cinéma puisse par quelque aspect donner lui aussi dans la fiction. Lorsqu'on lui soulignait, par exemple, qu'il avait lui-même suggéré aux habitants de l'Île-aux-Coudres de reprendre la pêche au marsouin, il insistait sur la réalité, l'actualité de cette pêche en 1962 et son impact sur les hommes qui l'ont vécue, refusant obstinément d'admettre la part du documentariste dans la modification de son objet. Cet entêtement dans la poursuite d'une idée a certainement aidé Perrault à persévérer dans l'accomplissement de son travail; mais il témoigne également d'une courte vue surprenante, jamais aussi visible que dans ses considérations sur le cinéma narratif, qu'il avouait par ailleurs ne pas fréquenter du tout.

Mais le grand art de tout documentariste n'est-il pas de faire un film, en fait le meilleur film possible, avec le métrage disponible? À cet égard, il est assez stupéfiant de constater³ l'écart qui existe presque toujours chez Perrault entre le projet de film, la première scénarisation et le produit fini; c'est comme s'il s'agissait d'entités complètement indépendantes. On prend là la véritable mesure du rôle du montage, non seulement dans un film comme *Un pays sans bon sens* où c'est lui qui détermine la logique argumentative, la dialectique du film, mais dans toute son œuvre. *Le retour à la terre* est

de ce point de vue exemplaire: Perrault y utilise des images prises aux films de l'abbé Proulx sur la colonisation de l'Abitibi, qu'il fait alterner avec ses propres images, qui sont pour la plupart des témoignages de colons désabusés. Jamais il n'intervient lui-même dans le commentaire, mais le contraste extraordinaire qui s'établit entre la voix pontifiante du premier documentariste québécois, l'espèce de promesse solennelle qu'elle semble contenir et la réalité des colons en 1977, parle de lui-même au spectateur.

Les frontières du pays imaginaire

Il a souvent été noté que le cinéma de Perrault, éminemment politique dans les années 70, cesse de l'être (du moins ouvertement) à partir du référendum de 1980, comme si cet échec avait tout à coup rendue vaine la recherche entreprise dès la trilogie pour nommer le pays. Mais c'est là une façon de considérer les choses qui néglige les multiples sens que prend la notion de pays dans l'esprit du cinéaste. À revoir *Un pays sans bon sens*, qui pose, pour une rare occasion, la question nationale *de front* et aussi directement qu'il semble possible de le faire à ce moment-là, on comprend que pour Perrault, le pays est avant tout une construction imaginaire, l'intériorisation d'un espace qui a finalement bien peu à voir avec les frontières politiques qui délimitent concrètement un État ou le territoire d'une nation. Bien sûr, cela explique que sa quête d'un sens national puisse le mener en France recueillir les propos d'un Franco-Manitobain *sans pays*, à Winnipeg voir René Lévesque se faire insulter ou, dans *L'Acadie l'Acadie?!*, à Moncton, faire le repor-



Les voitures d'eau (1968) ou l'histoire d'une dépossession, d'un changement de règne économique.

ONF

tage en direct de l'éveil d'une conscience linguistique, mais de façon bien plus fondamentale, cela laisse entendre que le pays est déjà tout entier contenu à l'intérieur des limites de l'Île-aux-Coudres, sur le bateau de *La grande allure*, dans le chalet de chasse de *La bête lumineuse*. Ce goût de Pierre Perrault pour les espaces bien circonscrits révèle en fait, par la négative, son refus des frontières et un sens aigu du macrocosme.

Mais les frontières ne relèvent pas uniquement de l'espace, il existe des façons d'arpenter le pays qui supposent d'autres modes et d'autres sciences. Tout au long de son œuvre, on ressent de façon aiguë que pour Perrault, le temps constitue une dimension qui possède elle aussi ses propres jalons et ses propres frontières, une dimension qu'il est aussi loisible d'explorer grâce aux traces laissées derrière eux par les pères et les ancêtres. La place centrale occupée par Jacques Cartier dans l'œuvre du cinéaste doit être comprise dans cette perspective, comme une manière de placer une première frontière historique, un moment précis qui fonde l'identité d'un peuple. Jacques Cartier fut lui-même le premier arpenteur du pays, le chantre et poète initial, il est donc normal qu'on parte sur ses traces, que l'on fouille la légende en tentant de voir ce qu'il a vu, ce qu'il a été le premier à nommer: le fleuve, les îles, les côtes; en ce sens, *La grande allure* est peut-être le plus nationaliste des films de Perrault, même s'il est un des moins politiques.

Une autre frontière à laquelle on pense moins souvent en référence au cinéma de Perrault mais qui paraît tout aussi essentielle, en tout cas jusqu'aux années quatre-vingt, c'est la limite entre les riches et les pauvres, les possédants et les dépossédés, et qui institue tout autant que l'espace et le temps le sens à donner au pays. Toute l'entreprise d'un film comme *Les voitures d'eau*, dans lequel on montre le passage d'un mode de navigation et de transport du bois à un

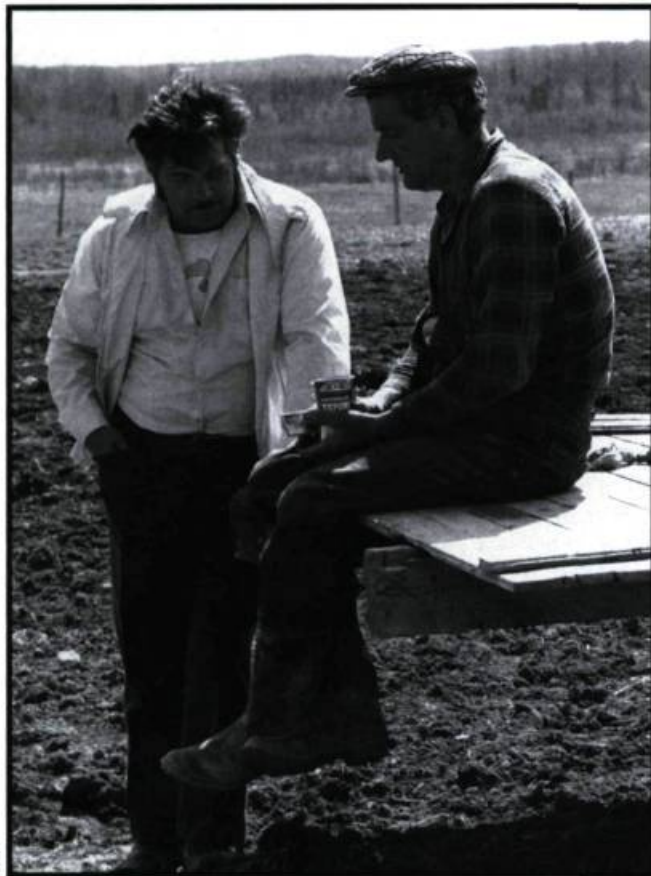
autre, est en fait l'histoire d'une dépossession, d'un changement de règne économique, un changement qu'on avait commencé à nommer dans les deux premières parties de la trilogie et qui devient le sujet principal des préoccupations de Perrault à partir du début des années 70. Car ce n'est pas tout de chanter le fleuve et de relancer la pêche au marsouin, de partir à la recherche du pays si au départ il apparaît que ce pays nous appartient de moins en moins, et que l'emprise des multinationales sur nos ressources naturelles remet en question à plus ou moins long terme la possibilité même d'habiter un pays qui soit le nôtre. On n'expliquera pas autrement, dans la mouvance de l'entreprise souverainiste, l'importance croissante de la question économique dans le cinéma de Perrault, de *Un pays sans bon sens* jusqu'au cycle abitibien puis, histoires de dépouillement obligent, dans ses films amérindiens, *Le pays de la terre sans arbre* ou *le Moucbouânipi* et *Le goût de la farine*.

Des bêtes et des hommes

On a beaucoup commenté la place prépondérante des hommes et de la parole dans le travail de Perrault, mais à revoir l'ensemble de ses films on est frappé par l'importance non moins considérable qu'ils donnent aux animaux: marsouins, souris, taureaux, originaux, caribous, bœufs musqués, qui traversent littéralement l'ensemble de son œuvre, non pas en tant qu'objets accessoires, simple gibier de chasse ou matériel de laboratoire, mais en tant que figures à part entière, sorte de symboles venus de temps anciens nous parler de l'origine du monde. Mais cette sacralisation de la bête est aux antipodes de la conception écologiste moderne, qui voudrait tenir les hommes le plus loin possible des animaux: elle s'apparente davantage au regard porté par les Amérindiens sur la nature, qu'il ne s'agit ni d'exploit-



Le règne du jour (1966): capter une réalité pour fins de mémoire et de transmission aux générations futures.
Pierre Perrault en compagnie de Marie et Alexis Tremblay.



Gens d'Abitibi (1980).

ter ni de conserver mais que, parce qu'elle nous nourrit, nous devons vénérer.

Les animaux les plus importants chez Perrault sont ceux qui brillent par leur absence, ceux qu'il faut poursuivre, traquer, chasser, ces bêtes qui sont lumineuses parce qu'elles habitent l'homme et sa mémoire comme la forme sauvage d'un désir *différé*. Le marsouin de *Pour la suite du monde*, l'original de *La bête lumineuse*, le bœuf musqué de *Loumigmag* et de *Cornouailles*, s'ils offraient dès le départ leur brute évidence à la caméra, perdraient du même coup leur aura, cette sorte de mystère spirituel par lequel leur existence imaginaire devient le moteur de l'action des hommes, dans la pêche et la chasse mais également sur un plan beaucoup plus général. Fondamentalement, si le désir de la bête déclenche tout un travail, la mise en œuvre d'un savoir parfois ancestral, son absence révèle les hommes au moment de ce travail: cela peut donner lieu aux nobles tableaux de *Pour la suite du monde*, Perrault réinsufflant aux insulaires le désir de la pêche au marsouin, ce *beau plaisir*, mais cela peut également donner lieu à cette sorte de spectacle machiste et violent que constitue la partie de chasse de *La bête lumineuse*. Ceux qui ont aimé et apprécié les premiers films mais refusé ce dernier (et ils sont nombreux!) n'ont peut-être pas vu qu'à côté du poète Perrault, célébrant la beauté d'un ordre ancien, se tient l'ethnologue Perrault, intéressé par ce qui dans les rites divers de la chasse nous est révélé de l'homme, y compris sa sauvagerie.

Ce n'est donc pas un hasard si la seule bête à figurer en bonne place dans tout le cycle abitibien (*Un royaume vous attend*, *Gens d'Abitibi*, *Le retour à la terre*, *C'était un Québécois en Bretagne*, *madame*) est un bœuf servant à la reproduction: cette série de films sur la colonisation du Nord-Ouest québécois, dans la mesure où elle enregistre un flagrant constat d'échec et pointe du doigt des contra-

Ces bêtes, objets fascinants et inatteignables, qui habitent l'homme et sa mémoire... comme le bœuf musqué de **L'oumigmag** ou **l'objectif documentaire** (1993).



KÉRO / COLL. YOLANDE SIMARD



ONF

Perrault pendant le tournage du court métrage **Le beau plaisir** (1969).

dictions vicieuses dans l'attitude gouvernementale depuis un demi-siècle, ne pouvait avoir de meilleur emblème que cet immense bovidé nommé affectueusement *Nonomme* par son propriétaire: un animal asservi aux besoins de l'homme, une bête dépourvue de cette fierté qu'on associe aux animaux sauvages, un simple *reproducteur de la race*, comme le sont les hommes dans l'idéologie de la colonisation. C'est la métaphore qu'il fallait à Perrault pour ajouter au discours

d'Hauris Lalancette, déjà éloquent, la résonance animale que le cinéaste manque rarement de donner à ses films.

Ce qu'on savait déjà partiellement, mais il a fallu attendre ses deux derniers opus pour le comprendre complètement, c'est à quel point pour Perrault le rapport homme-animal dans la chasse et la pêche joue comme un équivalent de la relation entre le cinéaste et son objet dans le processus documentaire. À l'image de Flaherty posté derrière sa caméra et qui observe Nanook penché sur son trou, tout cinéaste qui s'intéresse à la quête d'éléments du réel par des hommes propose en quelque sorte une mise en abyme de son désir, une mise en scène de sa propre fascination, qu'il retrouve à l'état de sujet dans ce rayonnement particulier des hommes qu'il filme. À ce titre, la transformation de ce rapport au fil de l'œuvre semble significative et révéler une évolution des

L'ŒUVRE DE PIERRE PERRAULT

Coffret 1, *La trilogie de L'île-aux-Coudres*; Coffret 2, *Le fleuve*
La collection Mémoire, Office national du film du Canada

L'Office national du film du Canada vient de lancer les deux premiers coffrets de l'œuvre de Pierre Perrault, qui seront suivis dans l'année par trois autres coffrets, dans la collection Mémoire créée à l'occasion du 60^e anniversaire de l'ONF pour rendre hommage à ses principaux artisans. Le premier coffret, qui s'intitule *La trilogie de L'île-aux-Coudres*, comprend, outre les trois célèbres films sur les habitants de l'île (***Pour la suite du monde***, ***Le règne du jour*** et ***Les voitures d'eau***), un court métrage sur la pêche au marsouin tourné par Perrault en 1969, ***Le beau plaisir***, ainsi qu'un entretien avec le cinéaste réalisé par Michel La Veaux. Dans le deuxième coffret, on trouvera la suite de l'entretien et un disque compact contenant deux émissions radiophoniques conçues par Perrault, les films ***Les voiles bas et en travers*** ainsi que ***La grande allure*** (I et II). À chaque coffret est également joint un livret très bien conçu, qui rassemble des textes d'archives et des analyses. Maintenant que Pierre Perrault nous a quittés et que la boucle de l'œuvre est définitivement bouclée, sa reprise en vidéocassettes largement diffusées est plus que bienvenue; l'ajout, dans chaque coffret, des parties spécifiques d'un entretien récent qui concernent les films qu'on y retrouve, jette un éclairage intimiste sur l'œuvre, d'autant plus que les signes de la maladie, visibles sur le visage et dans la voix du réalisateur, rendent très émouvante sa dernière prise de parole. — P.B.

PIERRE PERRAULT, CINÉASTE-POÈTE

Un hommage sous la direction de Paul Warren, L'Hexagone, Montréal, 1999

PIERRE PERRAULT, CINÉASTE DE LA PAROLE

Entretiens avec Paul Warren, L'Hexagone, Montréal, 1996

L'œuvre de Pierre Perrault a donné lieu, depuis près de quarante ans, à une abondante bibliographie critique, constituée de nombreuses thèses et mémoires universitaires, de quelques livres et, bien sûr, d'une quantité impressionnante d'articles, qui pèsent et soupèsent l'œuvre selon les points de vue les plus divers, de l'analyse sociopolitique à la sémiologie, en passant par la psychanalyse et l'ethnologie. Le principal mérite du dernier ouvrage en date à lui être consacré est justement de refléter cette immense variété d'entrées possibles sur un corpus qui, parce qu'il s'étend sur près d'un demi-siècle mais surtout à cause de la façon dont il se moule aux développements récents de la société, constitue un témoignage privilégié sur l'histoire du Québec moderne. Ont contribué à ce recueil de textes colligé par Paul Warren [jeune retraité de l'Université Laval] trente-trois personnes, parmi lesquelles des amis de Perrault ou des gens ayant participé comme «personnages» à un ou à plusieurs de ses films (Maurice Chaillot, Michel Garneau), des universitaires, des professeurs de cégeps et des spécialistes de Perrault (Michel Larouche, Louise Carrière, etc.) et plusieurs intellectuels français (Michel Serres, Michel Marie, Guy Gauthier et d'autres), dont on sait par ailleurs qu'ils ont souvent accueilli avec davantage d'enthousiasme que les Québécois eux-mêmes les films du documentariste. La qualité d'ensemble des textes est élevée, l'intérêt soutenu grâce à la variété des propos et au souci visible de ne négliger aucun aspect du travail du cinéaste-poète. Seul petit reproche qu'on peut adresser à l'ouvrage, mais qu'explique en grande partie le fait qu'il s'agit d'un hommage: ce concert d'éloges ne reflète pas la réception réelle des films au fil des ans, et il est probable que faire entendre quelques sons de cloche divergents eût mieux fait ressentir l'aspect controversé d'une œuvre dont l'exigence même ne permet guère l'unanimité.

Rappelons par ailleurs que ce même Paul Warren a fait paraître en 1996 la transcription d'une série d'entretiens qu'il a eus avec Perrault dans le cadre d'une série pour la radio. L'ouvrage est divisé en six chapitres, qui sont supposés concerner autant de thèmes et d'aspects importants du travail du cinéaste, mais dans les faits (on ne s'en surprend pas quand on connaît la verve de Perrault), cela ressemble plutôt à

une longue conversation à bâtons rompus, que Warren essaie tant bien que mal de recentrer et que Perrault fait dévier... encore et encore. L'objectif fixé au départ par Warren était de faire définir par Perrault la nature de son cinéma documentaire, notamment en le comparant et en le confrontant non seulement aux écoles documentaires, mais au cinéma de fiction; il en ressort une image du réalisateur en pourfendeur de la fiction, qui n'accepte aucune étiquette, refuse constamment de se laisser comparer à qui que ce soit, et on comprend mieux l'affirmation de Deleuze qui disait justement: «jamais le mot de Nietzsche, "Supprimez vos vénéra-tions", n'a été aussi bien entendu que par Perrault». Pour le reste, si on n'y apprend rien de très nouveau sur l'homme et son œuvre, ces «entretiens» constituent en quelque sorte une somme que les vrais amateurs de Perrault ne peuvent négliger. — P.B.



La bête lumineuse (1982).

préoccupations de Perrault. Parce que le marsouin est un animal qui appartient à un ordre passé (un autre règne, dirait Alexis) qu'il s'agit de réactiver, sa capture paraît essentielle pour valider le sens de toute l'entreprise auprès des hommes qu'il y a engagés, qui est aussi de capter une réalité pour fins de mémoire et de transmission aux générations futures. Au bout du trajet, lorsque Perrault s'attaque à l'oumigmag, il n'a même plus besoin de l'intermédiaire de la chasse, ni non plus d'intercesseur humain à qui donner la parole: il a trouvé la bête qui disparaît dès lors que l'homme entre en scène, un objet à la fois fascinant et inatteignable: pas la métaphore du Québec que beaucoup ont voulu y voir, mais la métonymie parfaite du désir de réel qui hante le cinéaste. ■

1. On sait à quel point Pierre Perrault tenait à ce que l'on considère ses films comme des réalisations d'équipe, que les Michel Brault, Bernard Gosselin, Martin Leclerc, pour ne nommer que ceux-là, soient ses égaux aux génériques des films, mais par souci de ne pas alourdir le texte, nous ne spécifierons pas à chaque fois le nom du (ou des) coréalisateur(s).
2. René Prédal, «Le marsouin, l'original et le bœuf musqué», dans Paul Warren (dir), *Pierre Perrault, cinéaste-poète*, Montréal, L'Hexagone, 1999, p. 194.
3. À ce sujet, il faut lire le texte de Louise Carrière, «La scénarisation des premiers films: une remise en perspective», *idem*, p. 115-132.