

« Je suis le premier spectateur » : Entretien tardif avec Pierre Perrault

Propos recueillis par
Gwenn Scheppler et Ysabel Escriva

Lorsque nous avons rencontré Pierre Perrault et son épouse, Yolande, en juillet 1998, nous étions deux étudiants français en vadrouille au Québec, sous les bons auspices d'un programme d'échange interuniversitaire. J'avais participé à quelques séminaires de maîtrise sur le cinéma québécois et lorsque j'ai vu *Pour la suite du monde*, ce fut un véritable choc : malgré ses 35 ans d'âge, ce film avait quelque chose d'envoûtant, de terriblement présent qui me convainquit d'en savoir plus et d'y consacrer quelques études. Je connaissais déjà Perrault, en France, grâce à *Cornouailles*. Je découvrais au Québec sa collaboration avec Brault dans le ravissement, et prenais la mesure de l'ensemble de son œuvre, à laquelle je consacre d'ailleurs ma thèse de doctorat. C'est dire si le sujet, en tout cas pour un jeune Français en vadrouille, a quelque chose de fascinant.

Le bonhomme avait de quoi impressionner et interpeller, à lui seul. Pour l'anecdote, le jour même où il reçut la lettre dans laquelle je sollicitais un entretien, il me poursuivit jusqu'à la bibliothèque de l'ONF où je faisais quelques recherches, prêt de suite à répondre à des questions qui n'étaient pas encore formulées, du moins pas avec précision. Rendez-vous fut pris pour traquer le mythe dans sa tanière, à deux, car les bons chasseurs sont toujours deux à l'affût. Avec des arcs. En guise de traque, nous fûmes plutôt entraînés à son gré dans ses souvenirs et ses éclats. Mais vous pourrez juger dans la suite de cet entretien que c'était bien la meilleure chose qui puisse nous arriver, car, débarrassés sans ménagements de nos « prétentions questionnaires » un peu rigides, le voyage dans la mémoire et les fermes convictions de Pierre Perrault s'est révélé plus riche et plus puissant que ce qu'il aurait pu en être autrement; de plus, nous avons tout de même réussi, mine de rien, à le dévier souvent par nos questions abracadabrantes des discours bien rôdés qu'il servait aux journalistes...

Ces entretiens qu'il nous accordât, à Ysabel et à moi, sont inédits : c'est la première fois que des extraits en sont publiés. Sept ans après la mort de Perrault, c'est une certaine émotion qui me saisit à l'idée de faire parvenir au présent les paroles tardives et bien choisies d'un des plus grands cinéastes francophones.

Le réentendre parler de son travail, de son rapport au cinéma, à la mémoire, à « son » île, le réentendre parler de ses films, à commencer par *Pour la suite du monde*, a quelque chose de... rafraîchissant : par ce subterfuge, il vient répondre à de nouvelles critiques qui se sont développées de manière posthume, et relancer le débat. Il fait entendre sa voix vivante aux chercheurs et critiques qui ont souvent l'impression maintenant de travailler sur du passé, du clos, du rangé. Surtout, il me semble, cet entretien vient apporter quelques éclairages, des réflexions « ultimes » sur la conception qu'avait Perrault du lien entre le cinéma et le pays, la réalité, le peuple, la fiction, et cela sans tomber dans les échanges stéréotypés qui ne manquaient pas de naître quand on lui affirmait qu'il faisait de la fiction, ou que son cinéma ne reflétait pas le Québec moderne, citadin : il faut dire qu'étant des Français fraîchement débarqués, nous avons au moins un avantage dans notre ignorance (très relative) de l'archéologie des débats esthético-politiques que son cinéma avait cristallisés : la possibilité de passer outre.

Pour garder quelque part cette parole vivante, nous avons essayé un autre subterfuge, dont le principe est d'osciller entre la transcription fidèle d'une parole orale, avec ses hésitations, ses raccourcis, son « accent », et les canons d'un dialogue médiatisé par l'écriture et ses règles formelles : c'est pourquoi vous trouverez parfois des tournures qui sembleront à première vue maladroites grammaticalement parlant, mais qui ont (nous l'espérons) la propriété délicate de rendre quelque chose de la « parole vivante ».

Les entretiens dont vous trouverez ici des extraits ont été au nombre de deux, en date du 8 et 21 juillet 1998.

Nous tenons à remercier Yolande Simard-Perrault, ainsi que Michel Larouche sans qui ces rencontres n'auraient pas été possibles. Un grand merci à Ysabel Escriva qui participa à ces entretiens et qui accomplit la tâche fastidieuse de leur retranscription. (GS)

Le cinéma artisanal

GWENN SCHEPPLER: Commençons avec une question sur votre travail : il me semble que vous avez fait du cinéma comme on fait une voiture d'eau, c'est-à-dire pièce par pièce, artisanalement, de vos mains, comme si vous aviez essayé de réconcilier deux cultures : celle du dispositif cinématographique, qui est technologique et spécialisé, et une culture plus traditionnelle, dont le savoir est entier, autarcique; en somme, j'ai l'impression que votre démarche cinématographique tente de réconcilier la culture de la machine et celle du geste.

PIERRE PERRAULT : Non, ça c'est ton regard, qui est intéressant. Mais je ne me suis jamais posé le problème en ces termes-là. Et je me suis jamais posé le problème, la question de savoir si j'étais là pour sauver une tradition. Je me suis plongé là par le hasard de ma vie : j'ai marié une fille de Baie St-Paul, j'ai connu des gens de l'île aux Coudres, j'ai abandonné le droit parce que ça m'écoeurait. Puis je me suis mis à faire de la radio.

C'est Jacques Douai avec lequel j'ai fait un certain nombre d'émissions radiophoniques, extrêmement conventionnelles, comme on faisait autrefois, qui, m'entendant parler de Baie St-Paul, entendant Yolande, s'est dit : pourquoi on n'irait pas faire une émission là ? Alors c'est lui qui m'a mis sur la piste. Je me suis acheté un magnétophone, une roulotte et puis on est partis tous les quatre, parce que sa femme, Thérèse Palleau, était venue. Et puis on s'est baladés à gauche et à droite... essayant de faire des émissions dans les schémas français, dans ses schémas à lui. C'est-à-dire on enregistrait des sons, on faisait des chansons, on a fait sept huit chansons par émission, j'ai écrit huit chansons pour ça. Et puis je suis revenu à la maison, je me suis aperçu que... j'savais pas quoi dire... autrement dit je n'avais pas les mots pour le dire, parce que j'avais fait avec Jacques des émissions sur les fleuves de France. Le Rhône, la Seine, la Garonne, la Loire...

Pourquoi? C'était facile... Parce que tout était dans les livres et moi j'avais appris à vivre dans les livres. J'étais allé à l'école comme tout le monde. Je connaissais rien de ma réalité, mais je connaissais tout ce qui était dans les livres. J'avais pu parler des amandiers en fleurs, des fleurs de Provence, de la garrigue. Alors je me suis trouvé complètement désespéré. Mais dans le cours de l'été, on était allé voir Jean-Baptiste Larouche, meunier du ruisseau Michel, pour l'enregistrer. On posait des questions à Jean-Baptiste, puis là il s'est mis à nous parler des bruits, par rapport à son moulin. Lui, l'harmonium de sa femme, plus le bruit du matériel d'enregistrement, ça le dérangeait, parce qu'il fallait toujours qu'il entende le bruit de son moulin. Puis là j'ai réalisé : lui, il peut dire ce que moi j'peux pas dire! Autrement je ferai de la poésie! Et pour lui, sa poésie, c'est la réalité de son moulin.

Alors je suis parti sur cette piste-là. J'ai fait une émission sur le Ruisseau Michel. Après ça, j'allais rencontrer les oncles de Yolande, j'allais rencontrer les hommes de là-bas. C'est le fleuve qu'ils avaient vécu, que je connaissais pas. Alors là, j'ai découvert le fleuve par amitié, parce que le fleuve était beau puis, c'était les gens qui pouvaient me le dire, me transmettre.

J'avais un magnétophone qui était aussi archaïque que la pêche aux marsouins, un magnétophone immense qui pesait 40 livres, c'était un monstre! Que je traînais partout, j'étais un peu

maladroit. Puis là, en cours de route, petit à petit, j'ai appris l'usage du magnétophone. C'est ce que je dis toujours aux gens qui veulent faire la même chose que moi : « Laissez-faire la caméra, faites du magnétophone! ». Parce que là, tu apprends à établir un rapport entre cette bête-là, parce que c'est une bête qui prend de la place. Faut que tu deviennes un interlocuteur privilégié pour les gens. Au fond, aujourd'hui, je sais à peu près comment faire ça, de sorte que là, la caméra ne m'embarrasse plus. Parce que j'ai apprivoisé le magnétophone. J'ai fait, j'sais pas combien d'émissions de radio, des centaines d'émission de radio avec un magnétophone.

Puis là, j'ai senti qu'imperceptiblement mon langage changeait. Je ne parlais plus de la même façon, parce qu'il fallait que je m'accorde à leur langage, fallait que je trouve des mots, au début c'était assez maladroit, puis petit à petit, je pense ça devient moins maladroit, j'arrivais à me transformer moi-même.

G.S. : Et comment en êtes-vous venus à vos premières expériences de cinéma ?

P.P. : Après ça un jour, les gens avec qui je travaillais... le narrateur, celui qui lisait mes textes, me dit : « Mais pourquoi tu fais pas des films avec ça? ». J'avais jamais pensé à faire des films.

Moi, je suis pas un rêveur du cinéma, j'ai jamais pensé que le cinéma c'était une grande affaire. J'y allais presque pas.

Mais, ce qui était une grande affaire, pour moi, de plus en plus, c'est ce pays-là. Au fond mon objectif, c'est pas de faire du cinéma, mais de dire ce pays-là, ces gens-là. Alors , je suis parti avec un magnétophone, un ami français, qui s'appelait René Bonnière, qui venait de Lyon, que j'aimais beaucoup, puis un caméraman.

Puis là, on a commencé à faire des films, dont le *Jean Richard, Au pays de Neufve-France*... J'en ai fait treize, treize dans un an, c'est une performance pour un gars qui n'a jamais fait de cinéma! C'est pas moi qui faisait le travail technique de cinéma, mais acheminer une équipe de tournage sur un territoire d'à peu près mille kilomètres, de Québec à Blanc Sablon.

C'est moi qui étais le guide si tu veux. C'était ça ma première expérience. Tu es embarqué dans une vie!

L'Homme de l'Image et l'Homme de la parole

G.S. : Je me demande comment s'est passée la rencontre avec Michel Brault? Comment s'est passée la rencontre entre vous,

cinéaste de la parole, et Michel Brault beaucoup plus tourné vers l'image?

P.P. : Dans une revue qui s'appelle *Images*, où je parle beaucoup de notre rencontre, je dis : « L'un est venu à l'image par la parole, l'autre est venu à la parole par l'image, et c'est la rencontre dans *Pour la suite du monde*. Michel était le caméraman exclusif de *Pour la suite du monde*, ou presque.

Ce qu'il m'a apporté, Michel, c'est pas tant un travail sur l'image, mais la capacité de tourner dans n'importe quelles conditions. Techniquement, il n'y a rien qui l'arrête. Il est toujours en face d'une situation impossible, il trouve toujours un stratagème pour en venir à bout, et ça c'est formidable, parce que moi, je n'étais pas encombré de caméra. *Pour la suite du monde*, c'est la première expérience véritablement d'un cinéma de la parole.

Dans la série *Au Pays de Neufve France*, j'avais fait *La traverse d'hiver à l'île aux Coudres*, avec Alexis Tremblay, et « les goélettes » avec Gisèle Desgagné, mais c'était des entrevues ! C'est facile les entrevues, parce que tu maîtrises, ça donne pas grand chose, c'est moins bon, mais tu maîtrises tous les paramètres.

Tandis que là quand on arrive... d'ailleurs la première séquence est un p'tit peu plus figée dans *Pour la suite du monde*, là il s'agit de traîner, d'entraîner une caméra dans une aventure. Et vivre cette aventure-là comme si on en faisait partie. Alors ça, chacun alliant ses souplesses, moi j'avais une certaine aisance avec la parole, je savais comment la faire naître, lui, avait beaucoup d'aisance avec la caméra. C'est une rencontre pour moi formidable et irremplaçable! Peut-être que si j'avais essayé de faire ce film-là avec d'autres... J'aurais dit au bout du film : c'est impossible! Parce que je doutais un peu après avoir fait la série *Au Pays de Neufve France*, parce que j'avais eu des difficultés.

Mais là, on est arrivé avec un Nagra, la caméra n'était pas adéquate, mais au moins le magnétophone l'était et on a réussi à se tirer d'affaire! Oui, ma collaboration avec Michel, au niveau du résultat est absolument impeccable. J'ai par la suite eu des caméramans, un peu plus ou moins formés par Michel Brault, d'ailleurs. Bernard Gosselin était dans son sillage; il était assistant sur *Pour la suite du monde*. Quand j'ai commencé à travailler avec lui dans *Règne du jour*, y'avait pas de problème, il savait quoi faire, il savait comment faire. Alors tout a été assez facile et quand Bernard m'a laissé, il m'a dit : « Prends Martin Leclerc ». Martin avait pas beaucoup fait de ces choses-là, mais pour lui Bernard était un modèle, alors il avait vu tous nos films.

Et il est tombé dans *La Bête lumineuse* à pieds joints. C'était assez émouvant à ce moment-là ; il y a eu une projection de *La*

Bête lumineuse à l'Office, pour les gens de l'Office, et j'étais pas là. Et le lendemain matin, je suis arrivé à l'Office... Il y avait eu la veille beaucoup d'émotion autour de ce film-là. Les gens s'engueulaient d'ailleurs, y'en a qui l'aimaient pas du tout! Puis d'autres qui le trouvait merveilleux. Et puis Martin a senti ça. Le lendemain matin, il est arrivé à l'Office avant moi, puis quand je me suis mis à me promener dans l'Office et à rencontrer les gens, il me suivait comme un p'tit chien. Pour savoir ce que les gens me disaient. Puis à un moment donné, au bout d'un corridor, j'aperçois Bernard Gosselin et Michel Brault. Puis je m'avance avec Martin.

Il était pas encore mon caméraman en titre, il était censé être assistant, et puis Bernard dit à Michel : « Pierre a plus besoin de nous! ».

Ce résultat que l'on obtient dans *La Bête lumineuse* n'est possible... cette performance d'un caméraman n'est possible que dans la mesure où devant lui, il y a quelque chose qui se passe de spécial, d'étonnant. Le travail de la caméra dépend beaucoup de ce qui se passe, de l'intensité... C'est un film qu'on a tourné dans une semaine, dix jours! Il y a un certain nombre de films comme ça qui me prennent trois ans puis d'autres qui me prennent dix jours. J'essaye de faire comprendre au producteur que tu peux pas dire à l'avance c'qu'y va se passer! Surtout quand on travaille dans le vécu! Tu sais pas si ça va éclater ou si y faut que tu attendes, tu attendes, tu attendes.

Cinéma de participation

G.S. : On a souvent dit que vos films sont « à plusieurs voix ». Plusieurs personnes s'expriment, ce n'est pas monolithique, il n'y a pas le regard omniscient et organisateur du réalisateur pour tout agencer en fonction du récit. Au contraire, on a l'impression que le film résulte de ses personnages et de votre équipe : du dedans et du dehors. Qu'est-ce que vous pensez de ça ?

P.P. : Oui, c'est assez vrai. C'est ce que la plupart des gens de cinéma ne veulent pas admettre. Ils ne veulent pas admettre que c'est pas moi qui fait le film. Moi je suis le premier témoin, témoin privilégié, j'ai certaines influences sur le film, mais c'est pas en tant que cinéaste, c'est en tant que complice et participant. Je t'ai déjà dit, je pense, que j'ai tendu la pêche aux marsouins avec les gens de l'île aux Coudres, et la plus belle médaille que j'ai eue dans ma vie, c'est que l'année suivante les gens de l'île aux Coudres m'ont nommé maître de pêche. Et c'est ça qui démontre le rouage dans lequel je me trouvais.

Il faut que je sois complice, est-ce que c'est le bon mot? Que je participe à l'action, à la pensée, à la réflexion de ces gens-là,

pour que je les aie à coeur. Faut que je devienne... que je cesse d'être étranger!

YSABEL ESCRIVA : Ce que vous nous décrivez, c'est un cinéma de l'engagement, un véritable cinéma de participation?

P.P. : Oui. Là où je me suis aperçu de l'importance de ça, que je me suis aperçu que je pouvais le faire, c'est quand on a tendu la pêche aux marsouins. Une hart de pêche à marsouins, c'est pesant, c'est lourd, puis faut la soulever pour la planter... Et je la soulevais tout aussi facilement que les gens de l'île qui étaient des débardeurs à Montréal.

Alors... Dans ces pays-là, la force c'est une aura, les gens qui sont forts, c'est des héros! Alors j'avais cette force-là moi! Je m'en rendais pas compte, mais ils remarquaient ça. Alors ça m'a beaucoup aidé, beaucoup aidé.

La force d'une part, et de pouvoir participer. Quand je tourne les films en Abitibi, le matin, je me lève en même temps que le cultivateur, puis j'va's nettoyer l'étable avec lui. J'ai pas peur de me mettre les pieds dans la marde de vache. Ça aide, c'est important ça! Faut être capable de se salir les mains!

Dans ces tournages-là, il y a tout un réseau d'amitié qui s'est établi, mais en même temps, c'est pas toujours facile. Je suis exigeant... J'commande pas! Mais je prends les devants, il faut bien que l'équipe suive. Puis tant que j'étais vigoureux, merci, je le suis plus du tout maintenant... des fois, ils étaient fatigués... Des fois, ils étaient à bout de force... Quoique je portais toujours le plus gros des bagages...

J'ai eu quelques petits problèmes à certains moments. Parce que je ne voulais pas, d'instinct... j'ai pas appris ça nulle part, mais je voulais pas qu'on dérange quoi que ce soit dans ce qui se produisait. Je voulais pas exclure des gens, je voulais pas empêcher les gens de travailler. Si j'étais pas prêt, c'était de ma faute. Et j'ai eu quelques p'tites discussions à ce sujet-là. Mais d'instinct, j'ai compris ce mécanisme-là, de plus en plus.

Et j'ai appris aussi, dès le premier tournage, *La traverse d'hiver à l'Île aux Coudres*, que tu pouvais pas demander à personne de se recommencer : dans ce premier tournage-là, René Bonnière avait demandé à Léopold, qui était assis dans la cuisine de chez Alexis, de sortir, de frapper, d'entrer puis de dire bonjour. Mais ça, ça m'a frappé! J'ai dit c'est à moi à être là. C'est pas à eux à être là pour la caméra. Ça c'est un principe qui a guidé tout mon travail. Quand t'es devenu plus familier, tu peux leur demander des choses, mais tu peux pas leur demander de recommencer. Et faut pas que tu les interrompes quand ils sont déjà en marche. Sauf que tu peux, parce que tu es complice, intervenir dans le

discours, pour leur faire prendre une direction ou l'autre. Parce qu'ils t'acceptent.

L'animal mythique

G.S. : Pourquoi la chasse, l'animal, tiennent une si grande place dans votre travail ?

P.P. : Il y a un ferment dans la chasse qui est irremplaçable. C'est le désir, c'est pour ça que je dis que c'est ça l'essentiel de la chasse. Et je pense que personne pourra filmer une aussi belle chasse que celle de *La bête lumineuse...* où on ne voit pas l'animal, jamais.

Dans *l'Oumigmatique (ou l'objectif documentaire)*, je parle beaucoup du récit, de la naissance du récit et des peintures rupestres. Pourquoi il y avait des peintures rupestres? Je contredis toutes les théories de Leroy-Gourhan : je dis que c'est le chasseur qui racontait son histoire, c'est après qu'on a sacralisé. Mais je suis pas sûr d'avoir raison, mais ça me fait plaisir!

G.S. : Cette idée de chasse comme naissance de l'humanité, comme conscience d'humanité, ça m'a fait penser à l'idée que le récit est à la base, il est ce qui crée le monde. On a besoin de nommer les choses pour aller commercer, pour aller chasser, pour aller faire la guerre, pour aller marchander...

P.P. : Celui qui fait, raconte, et ça aide aux autres à savoir quoi faire. Le bon chasseur raconte sa chasse, l'autre dit : « Ah! c'est comme ça qu'il faut faire! » Je pense que ça a une valeur éducative, d'enseignement très importante. Et au niveau de la fabrication de la parole, évidemment c'est ce qui fait l'homme. Au niveau de la fabrication des objets, des outils, des armes, c'est certain que les gens ne faisaient pas ça machinalement.

Le corps et la voix

G.S. : Alain Berson parle du *Règne du jour* et dit : « On s'aperçoit alors que ce sont les paroles qui organisent le film et que les images ne leur donnent qu'un visage témoignant qu'il s'agit bien de paroles vécues » (Conseil Québécois pour la diffusion du cinéma). Ce que je reproche un peu à ce genre de théorie, c'est qu'elle essaie à nouveau d'opposer la parole et l'image, alors que pour moi, votre cinéma propose une reconquête de l'unité de l'homme : son corps et sa parole. Vous avez rendu à l'homme « médiatique » son unité perdue par le cinéma, le téléphone, la télévision, et je ne vois pas l'intérêt d'opposer à nouveau l'image et la parole.

P.P. : On m'a tant et tant dit que je ne faisais pas de cinéma. Je m'en fous. Entre le cinéma documentaire et le cinéma-cinéma, c'est tout à fait autre chose. C'est un autre ordre, mais en même temps c'est une communion entre l'image et le son. Une communion plus intense peut-être que celle que l'on fait dans la fiction, où les phrases sont préparées d'avance. On m'a reproché de pas faire de champs contrechamps. Tu fais du champ contrechamp quand tu n'as pas d'autres choses à dire. J'en ai pas besoin, moi. Quand les choses sont intenses, de c'qui se passe devant moi, j'ai besoin de les regarder. Puis dans la vie, si tu es là à construire le canot dans *Les Voitures d'eau*, tu fais pas du champ contrechamp. Tu es là, tu es présent, tu es parmi. Et puis moi, j'ai essayé d'être là, présent, parmi. Et je déroute encore le cinéma parce que les gens voudraient bien me considérer. C'est toujours le problème des classifications, des tablettes : où est-ce que on est? Je m'en fous royalement. C'est normal aussi en même temps parce que tu construis ton schéma du monde pour le comprendre et le connaître, puis tout à coup, il y a quelque chose qui le dérange, alors tu essayes de justifier ça avec tes principes, tes catégories. Je suis pas obligé de les avoir ces catégories-là.

J'ai jamais pensé le cinéma. Jamais. Jamais, jamais. J'sais pas si j'ai fait du cinéma. Il y avait des instruments qui me permettaient d'appréhender un réel que j'aimais, pour les mémoriser.

Le Pays et le cinéma

G.S. : Sur la notion de Pays : c'est quelque chose qui revient tout le temps dans votre cinéma. C'est, il me semble le problème central au Québec. Le pays est un concept, et dès que l'on aborde ce mot, on songe à quelque chose qui n'a aucune réalité. Pourtant ce concept de pays, en même temps, c'est aussi une passion. Est-ce que cela rejoint votre « un pays n'appartient qu'à celui qui l'aime assez »? C'est-à-dire une réflexion, et en même temps une passion...

P.P. : C'est pas seulement des frontières. Les frontières corroborent parfois le pays, des fois plus ou moins bien parce qu'il y a toutes sortes de rivalités autour de ça. Un pays, c'est pas toujours facile à construire, mais il reste que c'est une espèce de lien abstrait jusqu'à un certain point, émotif en grande partie qui réunit des êtres. Il y a des facteurs : vivre ensemble... Parler la même langue, la langue est évidemment extrêmement importante. Si t'aimes pas ton pays, y'pas de pays.

J'en ai parlé beaucoup de cette notion de pays à gauche et à droite, mais ce que je peux dire... c'est peut-être le fruit de l'inconscience par opposition à l'intelligence, mais tu la trouves partout cette notion-là. À tout moment les gens se raccrochent autant parfois à la famille, autant au pays. Peut-être que c'est une

sécurité, comme la famille. On se sent en relation avec un environnement. On a besoin d'appartenir, et puis il y a toutes sortes de confréries, mais je pense que la plus forte, c'est celle de pays et de famille, parce qu'elles sont plus naturelles que d'autres.

Quand René Lévesque est mort, on a bien vu, malgré tous les gens qui l'ont critiqué à un certain moment, on a bien vu la ferveur extraordinaire qu'il y avait autour de lui. Incomparable. Y'a rien qui peut se comparer à ça. Quand Gaston Miron est mort, il y a eu une solidarité intellectuelle, parce que c'était un intellectuel. Il y a des clans partout, des étages, des rapports entre les étages, mais la cohésion globale, il me semble... Il y a deux formes de cohésion, une forcée et une émotive, le pays c'est émotif et l'empire, c'est forcé.

G.S. : C'est pour ça qu'il y a peut-être beaucoup de pays qui sont des empires qui ne se connaissent pas, qui ne se savent pas des empires. Peut-être que finalement l'empire finit par faire oublier la notion du pays?

P.P. : Le cultivateur, le paysan dans son champ, il a pas la même notion du pays que Beckett. C'est bien sûr! Mais un pays est fort quand il peut réunir toutes ces forces-là. Alors là, il risque de devenir un empire.

G.S. : Est-ce que la notion de cinéma c'est pas un peu un empire aussi? Justement... Faire croire qu'il y a *Le* cinéma alors qu'il y a *Des* cinémas ? Il y a des films, mais est-ce qu'il y a vraiment *Un* cinéma?

P.P. : Chaque film est un cinéma en lui-même, au fond. Ou du moins chaque réalisateur...

Trop beau pour être vrai?

G.S. : Je pense aux rapports que votre cinéma entretient avec la réalité : de quelle réalité parle-t-on? Je pense au dernier plan du *Règne du jour*. Je me demande ce qu'il peut rester de la réalité quand elle est si symbolique, si charismatique, et aussi belle? Comment la réalité peut s'arranger du dernier plan du *Règne du jour*?

P.P. : Pourquoi tu me poses cette question-là?

G.S. : Peut-être parce que je pressens que vous allez me répondre qu'il n'y a pas d'opposition fondamentale entre quelque chose qui est charismatique, symbolique, et la réalité. C'est peut-être ça le grand acquis de votre cinéma, c'est que ça a redonné à la réalité le droit de cité et le droit d'être à côté du cinéma...

P.P. : J'sais pas trop quoi répondre à ça. Je suis à peu près d'accord. Mais que tu aies choisi pour en parler : « qu'elle marche », le dernier plan du *Règne du jour*, c'est que je soupçonne une intention que tu n'énonces pas... Est-ce que ta question tu la poses parce que tu trouves que le plan est beau ou bien est-ce que tu trouves que ce plan-là diffère du reste?

G.S. : Non. Il est beau, mais il ne diffère pas du reste au sens où... même le premier plan du *Règne du jour*, la cueillette du jour, l'arrivée du curé, c'est en même temps un tableau et c'est en même temps la réalité.

P.P. : Marie a toujours été cueilleuse. Elle adorait ça. Puis Alexis, elle l'embrigadait. Alors, nous autres, quand on est arrivé avec ce curé-là... C'est une intervention de ma part. Moi, ça m'intéresse d'essayer de provoquer cette idée-là dans l'esprit d'Alexis pour toutes sortes de raisons. J'ai dit : « On va y aller! ». Là, il frappe à la porte et il me dit : « Ils sont aux fraises ». Ça, je le savais pas qu'ils étaient aux fraises. On est allés les rejoindre. C'est un beau décor, je ne savais pas qu'il y avait des marguerites partout. Ils marchaient quasiment dans la neige... Tout est surprise dans cette sorte de cinéma-là. Et c'est un peu la même chose pour l'image finale. On tourne cette image-là, encore faut-il choisir de la placer à la fin du film. C'est ma responsabilité, mais si je l'ai choisie pour être à la fin du film, c'est parce que je pensais qu'elle résumait bien le film. L'espèce d'antagonisme, de différence et de complicité entre Alexis et Marie.

Si j'ai fait ce film-là, *Le Règne du jour*, c'est parce qu'après *Pour la suite du monde*, l'année suivante, on a emmené Henri Pichette, l'auteur des *Épiphanies*, qui écrit merveilleusement bien, et qui est très singulier. Henri Pichette, il avait quarante ans, il était fougueux. On a tendu la pêche avec lui. Puis à un moment donné, je l'ai emmené chez Alexis. Henri Pichette a rencontré Alexis pour lequel il avait une grande admiration. Mais Alexis a rencontré Henri Pichette. Et Henri Pichette pour lui, c'était un Français. Un Français, c'est Charles de Gaulle, puis Jeanne d'Arc. Il est devenu exalté par la présence de Pichette. Ça fait qu'en sortant Pichette me dit : « Tu devrais faire un film! Avec Alexis, en France! ». J'ai attendu une couple d'années avant de me décider. Puis ça a trotté dans ma tête, puis en fin de compte, je l'ai fait. Tu vois, la vérité, c'est qu'entre Alexis et la France, il y avait une émotion. Donc, ça pouvait générer quelque chose. À chaque film que je fais, je cherche quelque chose, une situation qui peut inspirer les gens que je choisis. Je choisis des gens qui sont capables d'inspiration. Je choisis pas des gens qui sont incapables de s'exprimer, dont je sais qu'ils sont inintéressants. Mais en même temps, même les gens intéressants, ils ont besoin de quelque chose qui les stimule. C'est cette démarche-là qui se retrouve dans *Le Règne du jour*, de façon très évidente. À d'autres moments, je ne sais pas comment c'est venu... Je sais si

j'y pense à chaque fois. Mais je ne peux pas dire qu'il y a un événement aussi évident qui m'a amené à faire le film. Alors cette image [de la pendule dans *Le Règne du jour*]... c'est comme une autre image. Moi, j'y investis un certain nombre de choses quand je la place là. Puis vous, quand vous la voyez, vous faites un autre investissement dans l'image. Il y a une interprétation. Vous êtes en partie responsables de l'image. Vous la recevez, elle a un impact sur vous selon ce que vous êtes.

La valeur symbolique qu'il y a dans cette image-là, c'est pas moi qui l'ai mise. C'est toi. Moi, je l'ai pas mise parce qu'elle avait une valeur symbolique. Je pense pas à ces choses-là. Cette image, elle traduisait un peu le contenu du film. Elle terminait le film. Parce que la dernière séquence était la séquence de l'horloge. Elle avait besoin d'une fin. La fin est là. Au spectateur, j'ai pas besoin de raconter qu'en fin de compte ils l'ont réparée, puis après ça, ils l'ont installée dans la cuisine. Mais le fait qu'elle marche Alexis sourit, Marie, triomphante, plus ou moins. Bon ça finissait à la fois le film et la séquence. Mais je ne peux pas dire que j'avais une intention qui dépasse celle-là. Quand on a filmé ça, on s'attendait à rien. Léopold a apporté l'horloge, et puis ça a donné ce que vous avez vu. Nous autres, quand on s'est retrouvé à l'hôtel le soir, on avait de la difficulté parce que des séquences de cette intensité-là, on n'en avait pas filmé souvent. Mais c'est ça le jeu, il faut que tu t'attendes à rien et à tout. C'est comme la chasse, c'est une espèce de désir qui te stimule. Et dans la mesure où l'on a ce désir-là plus ou moins formulé...

Y.E. : Je pense que vous êtes plutôt un initiateur de rencontres qu'un négociateur, vous ne faites pas de reconstitutions...

P.P. : C'est ça, si j'avais fait une reconstitution, j'aurais cherché à leur mettre des bottes de boeufs et des jambes de vaches, comme dit ma fille, à les habiller comme à l'époque. Pas du tout! Ils l'ont fait tel qu'ils étaient, au présent d'eux-mêmes. Et tel qu'ils l'assumaient. Construire un canot, c'est pareil. Tous les films [que j'ai faits] comportent presque vigoureusement une situation, une réalité forte. Tu peux pas asseoir quelqu'un devant toi, puis le filmer, et dire : « Je filme sa réalité ». Tu filmes son immobilité, tu l'arrêtes, tu lui poses une question, tu l'empêches de vivre. Il se regarde, au lieu d'être.

J'ai appris avec le magnétophone. Un jour, je fais une émission à Radio-Canada. Je décide à un moment d'aller chercher un certain nombre d'objets pour l'émission. Je vais voir Alexis, puis je lui dis : « Je veux une lance à oreille », une lance à marsouins, avec des oreilles au lieu d'avoir une lance à bas-cul... Alors Alexis me dit : « On va aller voir Grand Louis ». Je connais pas Grand Louis, moi. [Il nous montre une photo de Grand Louis derrière nous]. On n'a pas tourné! Ça a été filmé après ça. Alexis dit : « Ce monsieur-là voudrait avoir une lance à bas-cul ». Juste le mot

« lance », il est parti dans une épopée, il nous a raconté la pêche aux marsouins pendant deux heures de temps, c'était absolument magnifique! Ce rapport-là, il est infime, il est imperceptible, mais c'est ça qui provoque l'émotion, la poésie! C'est un poème qu'il me faisait lui. Une épopée! Alors moi, j'avais constaté que dans leur vie la pêche aux marsouins c'était l'épopée.

C'est La chanson de Roland, la pêche aux marsouins. Tandis que là on était au large : le varech, le vent, les glaçons! C'est la fin de l'hiver, il y a encore des glaces qui dérivent... Il y a une émotion incroyable qui se développait. J'ai eu la chance de penser ce film-là, de faire ce film-là autour de quelque chose qui était susceptible de me donner beaucoup.

Par la suite j'ai appris à exiger beaucoup. À chercher pour arriver à cette émotion-là. C'est pas simple, puis ça se fait en cours de route. J'avais t'donner l'exemple du *Règne du jour*. On tourne en France. Ça donne des séquences... On revient à Montréal avec Bernard puis on regarde ça, puis on se dit : « Y'a pas de film! Le film n'est pas là! ». Ça fait que là j'entreprends d'aller filmer des équivalents à l'île aux Coudres. La fête du cochon! Grand Louis, puis le cochon! Je sais que c'est toujours une émotion. Puis la comparaison entre les deux, ça fait une séquence extrêmement vivante!

Je sais pas si tu connais l'histoire des poux... J'ai ce récit-là. Il est intéressant! Quand je tourne *Un Pays sans bon sens*, j'avais chez Grand Louis, j'avais lui faire parler des bûcherons. Puis y'm'raconte le roi des poux. Je regarde ça, puis à un moment donné je dis à Yves Leduc, mon monteur : « Il me semble qu'on a filmé ça dans *Les Voitures* d'eau; on va chercher ça ». Yves était pas content parce qu'il pensait qu'on avait fini le film. J'ai dit : « On va incorporer les deux récits ». D'abord ça nous a fait un récit beaucoup moins long et infiniment plus efficace. Là l'inspiration est dans la comparaison. Il y a toutes sortes de situations! C'est pour ça qu'il n'y a pas de règles! Faut que tu sentes venir.

Y.E. : C'est un vrai tableau cubiste ce que vous êtes en train de décrire! Ça me fait penser aux écrits de Picasso quand il dit qu'il n'avait pas de règles pour faire un tableau et que les gens lui prêtaient un académisme et une théorie sur sa façon de faire.

P.P. : Il y a beaucoup d'instinct dans tout ça. Et puis je vous l'ai dit tout à l'heure, je pense que j'ai formé, j'ai façonné mon instinct en faisant de la radio. Et puis là ça a rendu les choses plus faciles. À partir du moment où j'ai fait *Pour la suite du monde*, j'ai cherché des équivalents, à avoir des résultats de même qualité. J'ai peut-être pas toujours réussi mais j'ai cherché. Puis j'ai pas beaucoup de films qui me déçoivent vraiment. Je sais que chacun posait des problèmes différents, qu'il fallait des

approches différentes, des montages différents. Il faut se plier à la réalité... Du moins pour faire ça. Si tu veux forcer la réalité à se plier à tes volontés, tu vas avoir peut-être un autre résultat. Mais moi le résultat que j'obtenais c'est en me soumettant, jusqu'à un certain point, à cette réalité-là. En la cherchant bien sûr. J'avais découvert en quelque sorte jusqu'à quel point ces gens-là étaient beaux... On me reproche beaucoup de les avoir fait beaux. Ils étaient beaux, je les trouvais beaux, je les aimais, Marie... Ça m'a pris du temps de découvrir Marie. Parce qu'elle est tellement effacée, tellement discrète... Puis un jour j'va's chez Alexis, dans le temps où je faisais des émissions de radio, pour faire une émission sur Noël à l'île aux Coudres. Alexis est pas là. Je pose des questions à Marie sans penser à mal, sans m'imaginer que ça va être ni bon ni mauvais. J'avais un magnétophone puis du quart de pouce. Puis elle répond, puis je pose des questions, puis elle répond... Je reviens chez moi, puis je me mets à écouter ça... C'est là que je l'ai découverte. C'est ça qui est fameux, extraordinaire dans cette mémoire-là, c'est qu'elle te permet de découvrir ce que tu n'as pas vu sur le coup. J'ai développé dans ma façon de regarder la réalité une acuité que j'avais pas antérieurement. Je m'explique à moi-même des choses, mais j'suis pas sûr que ce que je dis ne cerne totalement ce que j'ai fait. Comme je disais tout à l'heure, il y a beaucoup d'instinct.

La question de la vérité...Et l'Objectif documentaire

G.S. : Je me demande si vous voyez votre cinéma plutôt comme un piège à réalité ou un piège à vérité, ou si c'est plutôt aux spectateurs après de faire un travail, de provoquer une réflexion sur la réalité, sur ce que peut être une réalité?

P.P. : Moi je suis le premier spectateur. Spectateur/acteur quasiment quand je tourne. Spectateur... qui réfléchit... quand je monte. Et quand c'est terminé, je suis un spectateur à peu près ordinaire. Sauf que j'ai tout un passé qui n'est pas dans le film. Donc il y a des dimensions qui vont échapper au spectateur pur et simple. Il y a des gens qui me disaient c'est pas la réalité parce c'est pas toute la réalité. Je pourrais bien filmer pendant cinq ans la même personne, puis après ça pendant le reste de ma vie la monter... Ça a pas de sens! Ce que j'ai essayé de faire, pour Alexis par exemple, c'est de découvrir en lui ses moments d'inspiration. Et je pense que c'est justement quand il se dépasse lui-même... Comme Victor Hugo *est* Victor Hugo dans ses bons vers pas dans ses mauvais... Donc, c'est là où l'on m'a reproché d'avoir embelli les choses. Qui est responsable de ça? Moi j'ai choisi de les embellir parce que je les aimais. Si quelqu'un se décidait à les montrer et à en dire des choses désagréables, c'est sa responsabilité. Jusqu'à un certain point on pourrait peut-être dire que c'est ma vérité, mais en même temps, je prétends

que ce qu'il y a de plus beau dans un être, c'est sa vérité. Et c'est ça que j'ai cherché. J'sais pas si j'y suis toujours parvenu. Il y a des personnages que j'ai ratés, complètement.

G.S. : J'ai une autre question : vous dites que le montage c'est « le moment où l'on entre de plein pied dans le territoire de l'âme » et que c'est « une réflexion sur la réalité ». Il me semble que vous proposez là un paradoxe. Si je vous comprends bien, la réalité, ce concept objectif auquel on se réfère sans cesse, n'existe qu'à partir du moment où elle est évoquée, filtrée par celui qui en parle, par Alexis, par Grand Louis, mais elle n'est montrable que si elle est retravaillée, mise en lumière par la conscience du montage, le souvenir. Parce que vous expliquez que le souvenir est très important pour vous au moment du montage. Votre conception de la réalité me semble très complexe, bien loin d'un grand nombre de poncifs sur le cinéma direct.

P.P. : La réalité, on va partir de ce point de départ, elle est plus ou moins éloquente d'elle-même. Bon, moi j'ai cherché l'éloquence de la réalité. Ça ne dit pas tout. Ça ne dit pas les moments creux, mais ça dit beaucoup! Le problème, c'est de savoir, dans chacun des plans, où est la réalité. Par exemple, j'vas revenir à l'histoire des poux... Tu me diras que le pou en question n'a jamais existé, puis c'est fort possible. Est-ce que j'ai fait pour autant de la fiction? La réalité que j'ai filmée, c'est Grand Louis qui raconte l'histoire du pou! Qu'il soit en train de mentir, de fabuler : je m'en fous, moi! Leur réalité c'est qu'ils mentent. J'ai pas réfléchi à toutes ces choses-là en faisant les films. Encore une fois, c'est d'instinct que je « laissais venir à moi les petits enfants ». Un exemple que je trouve toujours aussi émouvant, c'est dans *Un Pays sans bon sens* : le marin breton. J'ai des gens qui sont là : Meavenn, Michel Delaye dans un p'tit bar. Y'a un marin breton qui est après boire. Puis tout à coup il les entend parler puis il s'introduit. Tout ce que je connais de c't'homme là, c'est ce vous voyez dans le film! Après ça il est parti. Je l'ai plus jamais r'vu. Puis j'ai demandé au retour, l'année suivante, au patron du bar. Y'm'dit : « J'le connaissais pas moi non plus! ». Mais on peut pas dire qu'il est pas venu dire ce qu'il avait à dire ce jour-là... C'est ça la réalité. Mais j'sais pas... c'est pas une tentative entomologique de dire la vérité qu'il y a dans mes films. Pas du tout. J'ai jamais pensé faire oeuvre sociologique.

G.S. : La vision de la réalité que vous proposez est complexe, éclatée, ce qui n'arrive jamais avec un film où le récit est monolithique, où on sait qui est le gentil, qui est le méchant... Dans ce sens, j'ai l'impression que le cinéma direct rend service au spectateur, le rend conscient, il le réveille. Qu'est-ce que vous pensez de ça?

P.P. : J'espère! En tout cas, tout ce que je peux te dire c'est que mon objectif est documentaire. Mais je n'ai d'instrument pour réaliser... Y'a pas de comédiens, y'a pas de décors. Je suis obligé d'attraper les morceaux de réalité qui s'ouvrent devant moi, puis d'essayer de raconter la pêche aux marsouins. Y'a toutes sortes de choses dans le film... Mais quand Alexis dit : « D'après ce que nos ancêtres nous ont dit que leurs ancêtres leur ont dit... » ; je sais pas si tu te souviens de c'te phrase... Ça c'est quelque chose que j'avais enregistré quatre ou cinq ans auparavant. C'est sûr que je fais converger un certain nombre de couleurs... comme Picasso, vers un tableau. J'suis pas complètement innocent de toute responsabilité à l'égard du film. Sauf que... tous les morceaux... c'est une courtepoinette en quelque sorte... Des tapis qui sont faits avec toutes sortes de... Tous ces morceaux sont des réalités, moi je les assemble pour arriver... Et là ce qui joue c'est fondamental, c'est la qualité du témoin. Ce que j'ai essayé de faire c'est d'être honnête avec les gens que j'ai filmés et avec la réalité que j'ai filmée. Je sais bien qu'il y a des tas de pans de la réalité qui m'ont échappé. Mais je sais que la réalité avait cette couleur-là, c'est ça que j'essaye de rendre. J'ai l'impression d'avoir témoigné, d'une certaine façon, de sorte qu'on puisse dire : « Il a été honnête avec ce qu'il a fait et ce qu'il a voulu faire ». Mais c'est tout ce que je peux dire. C'est très ténu mon rapport à la réalité. Il reste une subjectivité qui fait que toi, t'es pas un autre.

Il y a beaucoup de gens qui peuvent faire ça, je pense. J'ai été chanceux! J'ai eu l'île aux Coudres. J'ai été dix ans à l'île aux Coudres avant de commencer à filmer. Alors il y a eu une familiarité, il y a eu une expérience que j'ai prise moi-même, ils ont appris à me tolérer. Et puis peut-être que j'ai appris comment être toléré par les gens quand j'ai fait des films ailleurs. J'ai pas eu de difficultés...

Le temple cinématographique

G.S. : J'ai lu, c'est une de vos citations, à propos du cinéma « que cette mémoire nouvelle pourrait changer notre vision idolâtre du monde » (Perrault et Warren 138).

P.P. : Oui. Tu lirais *L'Odyssée*, y'a des dieux partout. Et puis aujourd'hui les dieux de *L'Odyssée* sont remplacés par les vedettes de cinéma, par les vedettes du sport. J'essaye de faire un cinéma à hauteur d'homme. Y'a pas d'éclat... Y'a pas d'adulation, y'a pas de star. Je suis peut-être injuste. Mais Alexis m'intéresse plus qu'Ulysse. Parce qu'Ulysse n'existe pas. Il est dans la tête d'Homère, en supposant qu'Homère ait lui-même existé. Alors qu'Alexis je l'ai vu en chair et en os, et la chose la plus fabuleuse, c'est que je l'ai encore [Il pointe une photographie d'Alexis en gros plan]... dans l'image, si tu veux,

c'est fragile l'image, tu peux pas y toucher, tu peux pas l'interrompre, mais ce qui est là est là...

G.S. : On ne peut pas entrer dans l'image...

P.P. : On peut pas pénétrer dans l'image. Mais moi j'ai pénétré dans l'image, parce que moi j'étais là. C'est pour ça que je suis en train d'écrire un livre sur l'île aux Coudres. J'essaye de rendre compte de ma perception à moi, de ma lecture. J'ai fait *Pour la suite du monde*, mais là je fais un livre sur l'île aux Coudres et mes personnages, les portraits si tu veux. Ce sera toujours l'imparfait, c'est bien sûr, mais en même temps c'est tellement plus parfait que de ne pas y aller. Et puis ça diffuse un sens, une image. C'est sûr que ça prend une valeur de symbole comme vous disiez tout à l'heure pour un peuple que d'avoir des images de lui-même, même si c'est des individus. Alors ces personnages-là on peut s'identifier avec eux, mais c'est pas nécessaire. Ce qui m'importe moi, c'est qu'on puisse les aimer. Comme ils sont. Je pense qu'ils sont assez beaux pour ça. Je veux pas avoir raison sur la fiction. Ça m'intéresse pas beaucoup la fiction. J'ai pas vu dans ma vie plusieurs bons films de fiction. Mais ça c'est une vision personnelle. Quand t'as passé des heures à filmer et des heures à monter des personnages réels, quand tu vois un comédien, ça marche plus. J'aime les comédiens au théâtre. Parce qu'ils jouent. Mais au cinéma j'aime pas ça parce qu'ils font semblant d'exister. C'est un simulacre. Mais c'est une perception que je partage avec personne. Presque.

Je dis : « Je ne lis plus les livres, je lis les hommes. » C'est pas vrai, j'en lis encore un peu. De moins en moins les hommes d'ailleurs. Je suis en train de tout me remettre en ordre. C'est une question de goût et tous les goûts sont dans la nature, vous me direz.

Cinéma et mémoire

G.S. : J'ai une autre citation d'Alain Berson prise dans la revue *Cinéastes du Québec* : « Même si la pêche aux marsouins ne se tend plus, elle a maintenant une nouvelle mémoire, en son optique, qui a restitué aux récits des conteurs le vécu dont ils gardaient les traces » (Conseil Québécois pour la diffusion du cinéma). À l'heure où nous discutons, je trouve troublant de réaliser que c'est, non plus les conteurs qui ont la mémoire du vécu, mais le son optique seul qui a *et* la mémoire du vécu *et* celle du conteur. Que peut-il résulter de cette transformation de la transmission du passé?

P.P. : C'est exactement comme les mémoires des Grecs. Les murs, la mémoire rupestre. On a fixé tout à coup quelque chose. Puis la mémoire est restée ou la sculpture, ou l'écriture... Tout ça

c'est des mémoires. Celle-là est plus troublante, parce qu'elle n'est pas la mémoire de quelqu'un qui raconte quelque chose, elle est la mémoire de la chose elle-même. Je comprends... Je me souviens de lui... Je trouve ça beau comme analyse, c'est une belle question à laquelle il ne répond pas...

Comment nommer cette mémoire? On peut la nommer documentaire, on peut la nommer cinématographique, puisque elle est sur pellicule. Elle n'est pas rupestre... L'impression sur un mur, sur une grotte ou l'impression sur la pellicule, c'est une impression. Mais la qualité de cette impression-là est absolument fabuleuse! C'est une mémoire impeccable. Elle ne mémorise pas tout, mais ce qu'elle mémorise c'est impeccable. C'est absolument fabuleux. Analyser la disposition des gens, puis les expressions... On peut faire ce qu'on veut avec... Les peintures rupestres ne parlent pas, cette mémoire-là parle. Moi, je comprends pas qu'on soit pas ébloui par ça... Ça m'éblouit continuellement. Ça me transporte, je suis tellement fier d'avoir réussi à capter ça! C'est pas de ma faute... C'est parce qu'il y avait des outils. On fait du cinéma aujourd'hui, qu'on ne faisait pas autrefois, parce qu'on a des outils pour le faire. Le microscope nous aide à voir beaucoup plus gros, le télescope beaucoup plus loin. Ça augmente notre mémoire. On a augmenté notre vision avec les instruments optiques, avec cet instrument qui est en partie optique d'ailleurs, parce qu'il y a un objectif dedans. On a amplifié notre mémoire. On la quintuple, on la centuple, j'sais pas. Mais je sais que vous allez aller souper ce soir et vous essayerez de mémoriser ce que j'ai dit et vous comparerez ce que vous avez enregistré... C'est fabuleux... C'est énorme la distance qui sépare les deux. On ne peut pas parler de la lune sans télescope aujourd'hui : avant on la divinisait.

Ouvrages cités

Conseil Québécois pour la diffusion du cinéma (dir.) *Cinéastes du Québec* 5: Pierre Perrault (septembre 1970).

Marsolais, Gilles. *L'aventure du cinéma direct revisitée*. Laval : Les 400 Coups, 1997.

Perrault, Pierre et Paul Warren. *Cinéaste de la parole : Entretiens avec Paul Warren*. Montréal : L'Hexagone, 1996.