

# NOUVELLES VUES

revue sur les pratiques et les théories du  
cinéma au Québec

## Du recueillement à la parole en acte : poétique de Pierre Perrault

GWENN SCHEPPLER (avec la collaboration de GERMAIN LACASSE)

### Résumé

Parmi les cinéastes du cinéma direct québécois, Perrault est l'un de ceux qui en ont développé le plus longtemps cette pratique, puisqu'il y reste fidèle jusque dans *La Grande Allure*, en 1985, un diptyque retraçant l'équipée des marins d'un voilier moderne partis sur les traces du premier voyage de Jacques Cartier au Canada. Notre hypothèse est que la démarche artistique de Perrault – soit le recyclage de la parole, son utilisation comme motif poétique – procède de son expérience de la radio, laquelle a laissé une marque reconnaissable sur son cinéma, sa poésie et son théâtre. Les documents qui seront étudiés concernent les travaux de Perrault avant 1961, tant les émissions radio (*Au pays de Neufve-France*) que les écrits (*Portulan*, *Au cœur de la rose*) et les films (*La Traverse d'hiver à l'île aux Coudres*).

Quand j'entends tous ces débats sur la langue, ils me font suer les gars, tu comprends? Ils savent pas ce que c'est que le langage québécois. Tremblay, je veux bien, ça existe, Tremblay. Mais le langage québécois il existe partout, pis y'a personne qui l'a rendu comme moi. Parce que j'ai pas... Ça a pas passé par ma tête à moi. Ça a passé à travers mon magnétophone, pis lui y se trompe pas. Lui il interprète pas. Lui il escamote rien. Lui y sait non seulement rendre les mots, mais les mettre bout à bout, mais les intonations... Ça aussi ça fait partie du langage. C'est pas articulé. Les grammairiens, les linguistes, y ont jamais été capables de codifier ça. Mais c'est le langage, ça aussi. Tout ce que je peux dire, moi, c'est que j'apporte mon témoignage. C'est très humble. Je dis, « Voici les gens que j'ai connus tels que je les ai connus » (Pierre Perrault à Radio-Canada, rediffusé le 18 mai 2009 dans l'émission, « Pierre Perrault, le poète sans bon sens : la radio » [1]).

Chasseur-poète cueillant les mots des autres, Perrault revendiquait de faire œuvre à partir de la tradition orale, et son œuvre procède de la traque patiente de ces énergies vitales de l'humanité (Zumthor, 1990, p. 15–16) que sont la *parlure*, la *chouenne*, le *joual*, le vernaculaire.

Dans l'œuvre multimédiatique de Perrault, la parole est matière et motif. Elle guide le montage, elle est ce qui motive le projet [2]. Une parole libre, furieuse, dynamique. La parole s'approprie l'espace, elle le raconte et le sublime. Un espace de rêve et de poésie (*Cornouailles*, Pierre Perrault, 1994), mais aussi un espace vécu, enraciné, dont la parole témoigne. La parole est aussi remémoration d'un passé prégnant, elle fait coexister avec l'actuel l'aura du passé (*Le Pays de la terre sans arbre ou Le Mouchouânipi*, Pierre Perrault, 1980). Or, pour comprendre la fascination de Perrault pour la parole (suggérée dans cette citation en exergue), il faut la replacer dans la perspective du

magnétophone, de la radio, qui permet de la recueillir, de la conserver et de la restituer. Cette citation des années 1960 montre à quel point l'authenticité de la parole importe dans la démarche de l'artiste. Mais elle montre aussi que Perrault était un artiste et non un anthropologue : d'abord, il se situe sur le même terrain que les auteurs de théâtre et de littérature (et non celui des scientifiques, des anthropologues). Ensuite, si la parole témoigne du monde, elle témoigne aussi des gens *tels qu'il les a connus*, c'est-à-dire qu'il concède – revendique? – sa propre médiation. Loin d'être restituée objectivement, la parole est restituée subjectivement par un cinéaste qui se l'intercède en faisant œuvre poétique par le recyclage du joul et de la chouenne des autres.

La conception qu'a Perrault de la parole au cinéma va au-delà du cinéma direct québécois, qui pourtant se définit lui aussi comme un cinéma de la parole, un cinéma dont les développements techniques et esthétiques sont concentrés autour de la captation et de la restitution de la parole « brute » (qui n'est ni mise en scène, ni scénarisée, ni jouée). Perrault s'est approprié les techniques du cinéma direct pour faire son propre cinéma « de la parole », depuis *Pour la suite du monde* (Pierre Perrault, Michel Brault, Marcel Carrière, 1963) jusqu'au milieu des années 1980. Dans ses films, la parole ne vaut pas seulement pour ce qu'elle dit ou dénote (le vernaculaire), ni pour sa valeur de témoignage : elle devient une matière de l'expression à part entière que l'on peut transformer, s'approprier, et qui peut guider le sens du film et en induire le montage : la parole comme élément central d'une poétique cinématographique.

L'hypothèse développée ici est que cette conception nouvelle de la parole cinématographique dérive avant tout de la pratique radiophonique que Pierre Perrault avait expérimentée à partir de 1955, et qu'il implante dans son cinéma, dans sa poésie et même dans son théâtre. Perrault, avant de faire du cinéma, du théâtre ou de la poésie a en effet une expérience solide de la radio, ayant écrit ou réalisé de nombreuses émissions entre 1956 et 1964.

On s'est largement penché sur l'émergence du cinéma direct au Québec, ou sur l'œuvre cinématographique de Perrault. En revanche, l'expérience radiophonique de Perrault n'a à cette date été que peu commentée. La problématique qui traverse ce texte vise donc à lever un peu le voile sur ce sujet et à mettre en lumière l'influence de la radio sur sa pratique poétique, en nous basant en particulier sur les différentes émissions des séries radiophoniques *Au pays de Neufve-France* (novembre 1956 à octobre 1957) et *Chroniques de terre et de mer* (première série, janvier à juin 1960).

Nous étudierons les figures d'intercession et de citations qui parcourent ses œuvres cinématographiques autant que théâtrales ou poétiques.

### **Montage, intercession, citation et recyclage**

Moi ça me paraît l'essentiel, et j'y dis toujours aux gens : « Faites de la radio, faites de la Radio. Apprenez ce que c'est que la parole, comment elle naît. Comment une personne à qui tu parles peut être totalement indifférente, pis tout à coup devenir lumineuse. Pourquoi? » (Perrault à Radio-Canada, rediffusé le 18 mai 2009 dans l'émission « Pierre Perrault, le poète sans bon sens : la radio »).

Avant de se pencher sur l'expérience radiophonique de Pierre Perrault et sa supposée incidence sur sa pratique cinématographique, il s'agirait de décrire et comprendre celle-ci, en particulier par le montage de la parole.

### **Montage cinématographique**

Lors de la réalisation de *Pour la suite du monde*, Perrault n'a aucun pouvoir décisionnel sur le montage, il n'est que consultant de Werner Nold et Michel Brault. Mais il va initier, à partir du *Règne du Jour* (Pierre Perrault, 1967), une technique originale 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, puis de les transcrire à la main pour faire un pré-montage « sur papier » à partir des transcriptions :

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, p. 36).

Ce pré-montage servait à « révéler » une parole écoutée sous un jour nouveau, détachée de son contexte, afin de la réarranger, d'en trouver des dimensions encore insoupçonnées, validant ainsi un montage fondé sur la parole et ses manifestations. Ce faisant, cette parole réarrangée était à la fois citation et affirmation de la subjectivité de l'auteur. Un auteur discret et humble cependant, dont la subjectivité, bien que capitale et assumée, n'émerge qu'en second lieu, après qu'*il se soit intercedé* les personnages, à travers leur parole. Il s'agit là d'un point cardinal de son approche du cinéma : ses films racontent-ils quelque chose (comme *Pour la suite du monde* racontait une pêche aux marsouins)? Peut-on les résumer, en faire le synopsis? Le montage chez Perrault dérouté le spectateur, il ne raconte pas une histoire, il n'expose pas une thèse, il défie les lectures unifiantes ou globalisantes du monde, comme si l'on voulait empêcher le spectateur de suivre un récit, une histoire, un conte. 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, p. 95-96).

Par cette technique de montage, Perrault extrait les phrases de leur contexte, à de multiples reprises — « *C'est ça la quession!* », l'antienne lancinante d'*Un pays sans bon sens* (Pierre Perrault et Bernard Gosselin, 1970) — et leur donne des puissances nouvelles, des dimensions cachées, des correspondances virtuelles avec d'autres phrases, d'autres citations. La volonté de mettre la voix et la parole en exergue est essentielle : il s'agit de « montrer » la parole, de la donner à entendre et à voir. Cette monstration est plus importante que la narration globale; et ce qui est montré, 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. L'exemple le plus caractéristique est *Un pays sans bon sens*, mais on constate le même type de relations dans *Le Règne du jour* (les comparaisons linguistiques entre la France et le Québec), dans *Le Mouchouânipi* (le récit d'Aticknapeo), dans le cycle abitibien (les discours d'Hauris Lalancette). 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* où Perrault a tenté, nous semble-t-il, de laisser s'exprimer, par-delà l'institution du langage cinématographique, la voix de ceux qu'il rencontrait et qui impressionnaient son microphone. Cette parole, et c'est là un aspect remarquable, garde son autonomie dans le discours global du film : elle demeure 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 cela, nous semble-t-il, 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.

Dès 1967, Yves Leduc, qui avait aidé Perrault pour le montage du *Règne du jour*, avait signalé cette particularité de son montage, cette oscillation entre citation documentaire et licence poétique :

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 [partition?] ordonnée et maîtrisée par le poète, « le cinéma du vécu » (Yves Leduc, « Pierre Perrault et le prix de la critique », *La Presse*, 9 sept. 1967).

Il reste maintenant à évaluer dans quelle mesure la conception du montage développée par Perrault apparaît en filigrane dans ses productions antérieures.

### **Montage télévisuel**

On remarque que des éléments abondent en ce sens dès la série documentaire filmique *Au pays de*

*Neufve-France* (René Bonnière et Pierre Perrault, 1958–1960) produite par Crawley Films pour Radio-Canada. Ainsi, dans l'épisode *La Traverse d'hiver à l'île aux Coudres* (Perrault et Bonnière, 1958), le premier opus de la série, on remarque une transition entre la forme des documentaires traditionnels (commentaire littéraire et didactique lu par une voix off) et ce qui sera la bande sonore du cinéma direct : le film comporte une dizaine de minutes de commentaires enregistrés en direct avec Alexis Tremblay de l'île aux Coudres (le même qu'on verra dans la trilogie), celui-ci étant dans sa cuisine. De plus, lors de la traverse proprement dite, et même si les commentaires d'Alexis Tremblay et de François Bertrand s'y superposent, on entend nettement les rameurs parler, jurer et ahaner sous l'effort.

Le témoignage de la pêche et de la vie sur l'île d'Alexis Tremblay est moins spontané que dans *Pour la suite du monde*, il n'en reste pas moins qu'il se confie et prend librement la parole pour raconter ses souvenirs. Il s'agit peut-être là d'une des premières « prises de parole » d'un Canadien français « anonyme » dans le cinéma documentaire. Mais donner la parole n'est pas la seule qualité de ce film. Tandis que l'image montre les courageux marins s'escrimer à traverser les glaces et la *sloche* du fleuve, un texte lu commente leur randonnée de façon épique et poétique. C'est assez littéraire et on y constate le talent d'écrivain de Perrault qui décrit l'hiver et la vie insulaire hivernale avec de belles métaphores, méditant sur l'hiver et la beauté du geste. Le rythme du commentaire n'a aucune commune mesure avec celui des rameurs, et de prime abord ce commentaire ressemble à ce que l'on trouve à l'ONF à la même époque. Mais l'utilisation d'un vocabulaire emprunté aux insulaires vient pallier l'artificialité du commentaire et le situer définitivement du côté de la licence poétique plutôt que de l'intervention didactique. C'est plus le *ton* pontifiant de François Bertrand que ce qu'il dit qui donne un caractère didactique à l'ensemble.

On trouve là un point commun au cinéma et à la poésie de Perrault, de même qu'à son théâtre : faire œuvre poétique en s'intercédant la parole des autres, en la recyclant. Par ce commentaire, ce n'est pas tant le vécu qui se plie au littéraire que ce dernier qui se trouve envahi de toute part par les mots et les réminiscences de l'expérience vécue : Perrault ne cherche pas tant à décrire et expliquer ce qu'il y a à voir, qu'à traduire et transmettre ce qu'il a ressenti et vécu, à le sublimer par une écriture composite. D'autant plus que pendant le tournage de la traverse, Perrault fait partie des rameurs et non des filmeurs. Dans cet ordre d'idée, c'est plus la parole et l'expérience vécue qui contaminent le littéraire du commentaire que l'inverse. Une telle attitude montre déjà une qualité d'écoute, ainsi qu'une capacité à recueillir puis réinvestir la parole donnée, la sublimer.

En utilisant les mots des marins pour décrire la traverse, Perrault initie une pratique similaire à ce que l'on trouve dans *Discours sur la parole* (Pierre Perrault, 1967), où il mêle à sa propre écriture les citations de ses maîtres, les orateurs de l'île aux Coudres : « Nous autres icitte à l'île aux Coudres on a appris à vivre en vivant ».

Ce collage citationnel, empreint des mots de l'expérience vécue, on le retrouve jusque dans ses derniers films, *L'Oumigmag ou l'objectif documentaire* (Pierre Perrault, 1993) : tandis que résonnent les tambours et la mélopée des chasseurs montagnais, le bœuf musqué s'enfuit, et apparaissent en

insert des images stylisées du joueur de tambour. Perrault lit lui-même le commentaire qu'il a écrit, qui traduit les chants :

Je vais les suivre. Je vais les suivre les grandes bêtes couvertes de poux. Je vais les poursuivre très loin vers le nord, dit le chasseur au tambour. Je vais les suivre aussi loin que le nord, ces porteurs de poux laineux, ces porteurs de laine pouilleux, raconte le tambour du chasseur.

Mais peut-on creuser davantage et reconnaître les prémisses du montage perraldien jusque dans ses émissions de radio?

### ***Collage et citation radiophoniques***

Entre 1955 et 1964, Perrault fait donc de la radio. Il participe, en tant qu'auteur, scénariste, recherchiste et conseiller, à une dizaine de séries (*Aux portes de la nuit*, *La Chanson grise*, *Au bord de la rivière*, *Le Chant des hommes*, *Poèmes et chansons*, *Au pays de Neufve-France*, *Destination inconnue*, *La Violette double doublera*, *Chroniques de terre et de mer*, *Ballades du temps précieux*). Ces séries totalisent des centaines d'émissions et d'heures d'enregistrement. Toutes ne sont pas similaires. Plusieurs d'entre elles comportent des ressemblances avec les films ultérieurs, notamment *Au pays de Neufve-France*, *Chroniques de terre et de mer*.

Dans ces émissions, Perrault démontre déjà une grande qualité d'écoute et d'interaction avec ceux qu'il rencontre, qui se confient largement à son microphone. Mais ce n'est pas tout : les émissions qui nous sont parvenues, ou leurs transcriptions, mettent en exergue un procédé de collage, où l'écriture de Perrault et la parole des gens s'entremêlent, procédé que l'on retrouve également dans sa poésie (*Toutes Isles*, 1963, *Gélivures*, 1977) et son théâtre (*Au cœur de la rose*, 1963). Perrault n'y parle pas joual ou chouenne à la place des gens, il superpose sa parole à la leur, se l'intercède, par collage.

Dès ses émissions de radio en 1957 nous est donné un exemple de cette pratique, avec une émission datée du 6 juin. Celle-ci porte sur la science de la navigation des capitaines de goélettes [3]. Le commentaire, écrit par Perrault et lu par François Bertrand, est entrecoupé de très nombreuses citations des capitaines (à moins que ce ne soit les entretiens qui soient entrecoupés de commentaire, tant la forme est enchevêtrée). À un moment, le capitaine parle de la peur de mourir noyé dans la tempête :

**François Bertrand** : Et ceux qui fréquentent la mer respectent la tempête qui dénoue le raisonnement de la navigation. Et c'est un étrange sentiment qui surgit, et plusieurs sentent au creux du ventre frémir le crabe inhumain et féroce de la peur, et d'autres se cabrent, et il ne s'agit plus pour eux que de lui tenir tête, lui faire face, et enfoncer le filet de ces entêtements.

**Le Capitaine** : Si j'ai eu peur? Ben franchement, je veux pas trop faire mon hardi, comprends-tu, je veux pas... quand c'est dans le temps d'avoir peur... mais pas pour dire j'ai ben peur, pour... me r'virer l'cœur de bord. Non non. L'affronter. L'affronter pas plus qu'à d'autres, pas se faire peur avec de ce qu'on l'a en main. Faut pas se faire peur avec une température non plus. On sait toujours ben que si y'a une température [...] et qu'elle va pour durer un an, mon cher ami, et tout le temps dans la misère et qu'elle renforcit, faut ben venir à avoir peur, mais si elle calmit pas, une température comme ça qui dure une journée, 24 heures, tout ça peut faire, ça alise après ça, hein. C'est ce qui nous console, qu'on va revenir

au beau temps.

La structure de l'émission est composite. Elle alterne d'une part des entretiens nombreux avec des capitaines, où les questions formulées par Perrault sont coupées pour ne laisser entendre que les réponses. D'autre part, l'émission comporte de nombreux commentaires poétiques et grandiloquents lus par François Bertrand et des chansons interprétées par Jacques Douai. Les uns et les autres sont écrits par Perrault : il est partout mais on ne l'entend pas lui-même, et, à l'instar de la série filmique *Au pays de Neufve-France*, la licence poétique l'emporte aisément sur le commentaire didactique et pontifiant, l'ensemble formant un alliage étrange de poésie et de parole saisie sur le vif, intime.

Mais ce qui est plus intéressant encore, c'est que les entretiens eux-mêmes, qui prennent valeur de citation en regard du commentaire poétique, sont ensuite recyclés dans la poésie et le théâtre. Ainsi en va-t-il du passage cité plus haut, que l'on retrouve quasiment à l'identique dans *Au cœur de la rose*, la première pièce de théâtre de Perrault, dans sa version de 1958, diffusée à l'émission « En première » (Radio-Canada) le dimanche 30 novembre :

**Le Capitaine** : Franchement, je ne veux pas trop faire mon hardi. J'ai eu peur quand c'était le temps d'avoir peur. Mais dire que j'ai eu bien peur, pour me tourner le cœur, non!

**Le Marin** : Faut pas se faire peur avec une température. On sait toujours bien que si une température doit durer une semaine, tout le temps dans la misère comme cette nuit, il faut bien en venir à avoir peur. Mais une température quand ça dure une grosse journée, 24 heures, c'est le plus. Ensuite le temps alise... c'est ça qui nous console.

Et on retrouve encore ce passage dans une nouvelle version de la pièce, publiée en 1963 [4] :

**La Fille** : Avez-vous pensé périr?

**Le Marin** : Cela ne regarde que le capitaine : nous, les autres, avons trop à faire pour y penser : on sait toujours bien que si une température doit durer outre mesure, tout le temps dans la misère, comme la nuit dernière, il faut bien en venir à avoir peur. Mais une tempête fait son temps... ensuite le temps alise... le temps se soumet aux horloges... c'est ça qui nous console.

Cette technique particulière de collage et de citation qu'utilise Perrault, qui caractérise sa démarche poétique basée sur le recyclage de la parole vernaculaire, trouve donc vraisemblablement ses origines dans l'expérience radiophonique. Dès la série radiophonique *Au pays de Neufve-France* se fait jour cette propension du cinéaste à triturer, retravailler la parole dans sa matérialité. Même si on ne l'entend pas, il est celui qui trace le chemin à la parole, il est celui qui en formule les circonvolutions, qui en augmente le sens et la profondeur par sa licence poétique, qui se l'approprie pour la rendre plus « parlante », la révéler.

## Conclusion

Avant sa rencontre avec Brault et le direct, Perrault détestait le cinéma, même documentaire, qui figeait la parole, et faisait rater les chasses aux oies à cause du vacarme des caméras (Journal de Pierre Perrault, janvier 1963). Perrault découvre avec Brault les potentialités du cinéma à capter la

parole, privilège qu'il croyait réservé au magnétophone. Mais Perrault avait bien avant cela compris quelles potentialités poétiques et expressives renfermait la parole brute et vernaculaire des gens qu'il rencontrait.

Pour Perrault, le cinéma n'est pas une fin en soi, ni un médium isolé. En raison de son expérience de la radio, en raison aussi de sa démarche poétique qui place au centre le recyclage de la parole et la citation, le cinéma est l'une des composantes d'une expérience multidisciplinaire dans laquelle on retrouve l'essai, le théâtre, le poème, la radio, et de façon plus générale et diffuse, la tradition orale. Sa pratique du cinéma est impure, grandement influencée par la radio, par le type de rapports humains établis lors des émissions qu'il réalisa dans les années 1950 et qu'il réintroduit dans une pratique cinématographique, qui de ce fait lui est très personnelle. Le tournage et le projet du film sont prétextes à une rencontre et une expérience qui n'ont paradoxalement pas le film comme objet, et ce, même dans l'esprit du cinéaste. Le montage quant à lui ne dépend pas d'une structure filmique typique (exposition d'un thème, didactique, narration), mais il est plutôt structuré et pensé en fonction du recyclage poétique de la parole : le montage fonctionne par la mise en regard des citations avec les pensées poétiques qu'elles inspirent à l'auteur qui se les intercède. À la fois cinématographique, donc, mais aussi radiophonique et littéraire, intrinsèquement composite et hétérogène.

## NOTES

[1] Remerciements spéciaux à Mathieu Beauchamp, réalisateur à Radio-Canada, qui a consacré plusieurs émissions à la radio de Pierre Perrault (*Pierre Perrault, un poète sans bon sens*, série de six émissions diffusées en mai 2009).

[2] Voir à ce propos : Gwenn Scheppler, « Pierre Perrault, un cinéma du monologue intérieur », dans *Traversées de Pierre Perrault*, Michèle Garneau et Johanne Villeneuve (dir.), Montréal, Éditions Fides, 2009, p. 58-74.

[3] C'est le sujet de films ultérieurs, comme *Les Voitures d'eau* (Pierre Perrault, 1969) ou *Les Voiles bas et en travers* (Pierre Perrault, 1983), soit dit en passant.

[4] *Au cœur de la rose*, texte édité à l'occasion de la création à la scène au théâtre de la Boulangerie par les Apprentis-Sorciers, le 7 février 1963.

## BIBLIOGRAPHIE

GARNEAU, Michelle et Johanne Villeneuve, *Traversées de Pierre Perrault*, Montréal, Éditions Fides, 2009, 288 p.

PERRAULT, Pierre « Le chant des hommes, 4 mars 1957 », *Cahiers radiophoniques*, vol.1, n° 1, 1958.

PERRAULT, Pierre, *Toutes Isles*, Montréal, Éditions Fides, 1963, 189 p.

PERRAULT, Pierre, *Au cœur de la rose*, Montréal, Éditions Beauchemin, 1964, 125 p.



PERRAULT, Pierre, « Discours sur la parole », *Culture vivante*, n° 1, 1966, p. 19–36.

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

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

PERRAULT, Pierre, *Cinéaste de la parole: entretiens avec Paul Warren*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1996, 342 p.

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

SCHEPPLER, Gwenn, « Pierre Perrault, un cinéma du monologue intérieur », dans *Traversées de Pierre Perrault*, Michèle Garneau et Johanne Villeneuve (dir.), Montréal, Éditions Fides, 2009, p. 58–74.

ZUMTHOR, Paul, *Performance, réception, lecture*, Longueuil, Éditions Le Préambule, coll. « L'univers du discours », 1990, 134 p.

#### **Archives du Centre de conservation de l'Université de Montréal :**

« Théâtre d'été : L'Anse aux huards de Pierre Perrault, n° 8210-1, 20 juillet 1958 » (téléthéâtre filmé)

« Au cœur de la rose de Pierre Perrault », texte non publié, tel que présenté à l'émission *En première* de Radio-Canada, le 30 novembre 1958, réalisateur : Paul Blouin, 76 p.

#### **DESCRIPTIFS BIOGRAPHIQUES**

**Germain Lacasse** est professeur à l'Université de Montréal, spécialiste des interactions entre tradition orale et cinéma. Il a notamment publié *Le Bonimenteur de vues animées*, entre traditions et modernité, Québec, Nota Bene, 2000, et, plus récemment en 2012 *Le Diable en ville* (avec Johanne Massé et Bethsabée Poirier), aux PUM.

**Gwenn Scheppler** est chargé de cours à l'Université de Montréal. Il a consacré sa thèse de doctorat à l'inscription de l'œuvre de Pierre Perrault dans le contexte socioculturel québécois. Il a dirigé avec Germain Lacasse plusieurs publications, notamment « Le bonimenteur et ses avatars », *CINÉMAS*, vol. 20, n° 1, automne 2009.