



National Library  
of Canada

Bibliothèque nationale  
du Canada

Canadian Theses Service

Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada  
K1A 0N4

## NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

## AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

**LE CINEMA VECU DE L'INTERIEUR  
MON EXPERIENCE AVEC PIERRE PERRAULT**

suiwi de

**AUTOCRITIQUE**

par

**STEPHANE-ALBERT BOULAIS**

Département des lettres françaises

**Thèse présentée à l'Ecole des études supérieures**

**de l'Université d'Ottawa**

**en vue de l'obtention de la Maîtrise ès arts (Lettres françaises): M.A.**

Permission has been granted to the National Library of Canada to microfilm this thesis and to lend or sell copies of the film.

The author (copyright owner) has reserved other publication rights, and neither the thesis nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her written permission.

L'autorisation a été accordée à la Bibliothèque nationale du Canada de microfilmer cette thèse et de prêter ou de vendre des exemplaires du film.

L'auteur (titulaire du droit d'auteur) se réserve les autres droits de publication; ni la thèse ni de longs extraits de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation écrite.

ISBN 0-315-53768-X

Si la littérature a influencé le cinéma, le cinéma, à son tour, a influencé la littérature. On pourrait même dire qu'il est devenu littérature ou plutôt nouvelle littérature dans la mesure où il assume « la tâche de façonner au moyen du langage des expériences vécues jamais encore exprimées et tenues même pour inexprimables<sup>1</sup> ». C'est particulièrement le rôle d'un cinéma qu'on a d'abord appelé cinéma vérité, puis cinéma du réel ou encore cinéma vécu.

---

<sup>1</sup> Béla Balazs, Le cinéma, Paris, Payot, 1979, p. 238.

Avec son cinéma vécu, Pierre Perrault a donné la parole à des non-acteurs, permettant ainsi à ces individus de développer avec lui une littérature à plusieurs voix. Les personnages de ce cinéma ont la parole, ils énoncent, et leurs énoncés servent de matériau brut au métalangage pratiqué par le cinéaste au moment du montage.

J'ai participé à cette expérience de " littérature orale " dans deux films de Pierre Perrault et un film de Jean-Daniel Lafond. Elle fut si stimulante que j'en ai fait le sujet de la thèse de création que je vous sou mets aujourd'hui: raconter de l'intérieur, sous forme de récit autobiographique et, plus encore, de récit vécu, mon aventure intellectuelle et affective commencée avec Pierre Perrault en septembre 1979. Récit vécu, c'est-à-dire écriture narrative fondée sur la mise en oeuvre de matériaux vécus. Non pas des " Mémoires " ou un " Témoignage ", mais une oeuvre dont le temps est essentiellement construit et non rempli. Somme toute, une tentative de réaliser une littérature vécue comme il existe un cinéma vécu.

Le cinéma vécu de l'intérieur, mon expérience avec Pierre Perrault est suivi d'un texte théorique intitulé Autocritique où se trouve défini et critiqué le processus d'écriture de mon récit

autobiographique. En fait, j'y critique systématiquement le texte de création en mettant en relief des problèmes autobiographiques rencontrés en cours d'écriture. Cette partie théorique souligne entre autres l'importance que j'accorde au montage comme technique analytique et critique pouvant servir la création littéraire en la dotant d'un instrument efficace pour l'expression d'une pensée dialectique dont l'une des qualités fondamentales, nous dit Poudovkine, « est de considérer d'abord chaque phénomène dans son mouvement, dans son évolution ininterrompue<sup>2</sup> ».

Le ciatnavra de l'intérieur a d'abord été écrit à la main, puis dactylographié, redactylographié et, enfin, mis sur ordinateur. Ces différentes techniques d'inscription représentent non seulement des étapes nouvelles dans ma quête du réel de l'expérience vécue avec Pierre Perrault, mais encore marquent ma prise de conscience de la matérialité du texte littéraire.

---

<sup>2</sup> Vsevolod Poudovkine, dans Poudovkine, de Luda et Jean Schnitzer, Paris, Seghers, 1966, p. 97.

Cette thèse de création et la partie critique qui l'accompagne mettent en pratique les connaissances acquises dans les huit cours que j'ai suivis dans le programme de maîtrise en lettres françaises. J'ai reçu au Département un enseignement de qualité. Celui-ci m'a permis de bien saisir les enjeux de ce projet d'écriture que je vous offre aujourd'hui comme un hommage à la recherche littéraire.

## Remerciements

J'aimerais remercier le professeur Sylvain Simard, qui a dirigé cette thèse avec compétence, enthousiasme et générosité. Ses conseils judicieux et ses encouragements m'ont permis de mener à terme ce long projet littéraire.

J'aimerais aussi remercier les professeurs Jean-Louis Major et Raymond Rheault, le premier pour m'avoir littérairement stimulé à écrire ce livre, le second pour m'avoir donné le goût de l'introspection dans son enseignement de Stendhal.

Je voudrais également dire merci à Louise Chicoyne, une amie, pour la première dactylographie du manuscrit de mon texte de création et pour la minutieuse révision de l'ensemble du document présenté aujourd'hui. Ses connaissances et son appui m'ont été très précieux comme l'ont été, du reste, ceux de Lorraine Lemieux, ma compagne.

**Le cinéma vécu de l'intérieur,  
mon expérience avec Pierre Perrault**

Première partie  
**Tournage**

1

Avant de rencontrer Pierre Perrault, je m'étais fait de lui une image précise, celle du réalisateur dans la pleine force du mot, un réalisateur que j'aimais, que j'admirais, que je fictionnais. L'idée de tourner avec lui ne m'était jamais venue tant il m'apparaissait intouchable. Certes, il donnait la parole à des gens comme vous et moi, mais ceux-ci me semblaient tout aussi auréolés que les personnages des fables cinématographiques américaines ou françaises. Je concevais l'originalité de son approche directe, distincte de celle des fictions, mais je n'étais

pas moins envoûté par la dimension mythique de son oeuvre et, conséquemment, par le charme de son personnage d'auteur-cinéaste.

Lorsqu'une journée de septembre 1979, mon ami Yvan Dubuc<sup>1</sup> m'annonça qu'il viendrait me présenter Pierre Perrault à Hull, j'avoue en toute candeur avoir imaginé plusieurs scénarios de rencontre, tous plus exubérants les uns que les autres. La vraie rencontre n'eut rien à voir avec ces fictions; le réel supplanta la fable.

« Je ne bois pas la bière des autres », me dit Pierre en entrant<sup>2</sup>. « La bière, c'est notre aliénation, les Québécois ne sont pas capables de brasser leur propre bière », ajouta-t-il. Je courus illico chez le dépanneur chercher du cidre made in Québec.

Notre premier entretien fut un choc, le premier d'une longue série, car on ne fréquente pas impunément Pierre Perrault. L'homme est tout d'une pièce, il est à tout prendre et j'ai tout pris: sa présence imposante, son rire franc et son ironie subtile. Pendant le souper, j'exécutai devant lui et d'autres amis<sup>3</sup>, que j'avais invités pour la circonstance, des prouesses verbales qu'il encouragea par des sourires d'appoint et quelques remarques

<sup>1</sup> Assistant-réalisateur de La Bête lumineuse.

<sup>2</sup> Il faut dire qu'il avait à peine mis un pied à l'intérieur que je lui offrais déjà une bière par politesse.

<sup>3</sup> Paul Calvé et Claude Saint-Denis, professeurs au Collège de l'Outaouais. Ils sont tous deux originaires de Maniwaki comme moi.

délicieusement impertinentes. Je le vouvoyais comme on vouvoyait autrefois son directeur de conscience, il me tutoyait avec la délicatesse d'un confesseur. La soirée se passa entre la sagesse et le délire jusqu'à ce que, minuit sonnant, je m'éteignis à bout de parole. Pierre me ralluma à l'aurore avec un chaleureux sourire.

A partir de ce jour, nous devions toujours entretenir des liens: d'abord épistolaires, puis cinématographiques. Il n'avait pas été question, lors de notre première rencontre, que je prenne part au tournage de son prochain film<sup>4</sup>. Je l'avais reçu comme un professeur de cinéma peut recevoir un cinéaste qu'il respecte.

Ce ne fut qu'en mars 1980, pendant un repas donné par Yvan à Montréal, que Pierre me demanda de participer au film sur la chasse qu'il prévoyait de tourner l'automne suivant. J'acceptai non sans quelques inquiétudes. L'idée me plaisait, mais, en même temps, elle me confrontait à certaines peurs, entre autres celle de me laisser voir sous tous les angles. Je pensais alors à la finale du Règne du jour<sup>5</sup> et à la séquence du marin breton d'Un pays sans bon sens<sup>6</sup>, deux portraits particulièrement vifs. En contrepartie, la proposition de Pierre me donnait enfin la chance de pouvoir connaître l'envers du décor. Ma curiosité et cette attirance eurent raison de mes réticences.

---

<sup>4</sup> Ce qui deviendra La Bête lumineuse.

<sup>5</sup> Le Règne du jour (1967), de Pierre Perrault.

<sup>6</sup> Un pays sans bon sens (1970), de Pierre Perrault.

Au reste, je devais faire l'expérience du cinéma plus vite que je ne l'aurais cru, car, au cours du même repas, Pierre m'invita à l'accompagner en tant que guitariste à la Nuit de la poésie qui devait se tenir sur la scène de l'UQAM, le samedi suivant -- un film y serait tourné. Curieusement, avant même que je ne devienne un individu regardé par sa caméra, nous avons été lui et moi regardés par celle de Jean-Claude Labrecque<sup>7</sup>.

Après cette nuît mouvementée, les événements se précipitèrent. Des décisions administratives furent prises, les dates de tournage arrêtées: nous tournerions entre les dix et dix-neuf octobre 1980 au lieu dit Michomiche, situé à une centaine de milles au nord de Maniwaki. Restaient donc six mois pour les préparatifs, six mois pendant lesquels nos rencontres se firent plus fréquentes. Nos liens cinématographiques, noués sous les lumières de Labrecque, se resserrèrent, car Pierre n'attendit pas l'ouverture de la chasse pour appeler l'original.

Au retour d'un tournage dans la Gatineau chez Maurice Chaillot<sup>8</sup>, il apprit, en s'arrêtant à Hull, que je préparais un recueil de poèmes<sup>9</sup> dont le lancement était prévu pour le neuf septembre.

---

<sup>7</sup> La Nuit de la poésie 80, ONF, 1980.

<sup>8</sup> Il s'agit d'un tournage fait pour le film Le Confort et l'indifférence (1980), de Denys Arcand.

<sup>9</sup> Lettres qui n'en sont pas, Hull, Asticou, 1980, 79 p.

Le huit septembre, son équipe débarqua sur les bords du Lac Blue Sea, pour tourner une pêche aux écrevisses, lesquelles devaient expirer dans ma cuisine, le lendemain midi, sous les mains bienveillantes de Bernard L'Heureux, chef de la réception à mon lancement et, plus tard, chef de chasse dans ce qui deviendra La Bête lumineuse.

Ainsi donc, le neuf à midi, les crustacés, Bernard et le Gourou<sup>10</sup> entrèrent dans ma cuisine, suivis de Yves Gendron, preneur de son, Martin Leclerc, caméraman, Yvan Dubuc, assistant-réalisateur, et Pierre Perrault.

C'est donc chez moi que j'ai parlé pour la première fois devant le magnétophone et la caméra de Pierre.

J'étais nerveux, trop de choses arrivaient en même temps: les amis de Maniwaki, ceux de l'Outaouais, mon livre, l'équipe de l'ONF, et, surtout, la peur de ne pas être à la hauteur, de ne pas répondre aux attentes du cinéaste, de décevoir tant de gens, en un mot: de ne pas être signifiant. C'était s'accorder beaucoup d'importance, mais la caméra et le magnétophone ont ceci de particulier qu'ils créent l'importance. Ou bien on se fige devant eux, ou bien on livre ce qu'on a de plus intime. Ce sont en quelque sorte des armes tentaculaires que nous permettons de

<sup>10</sup> Maurice Bélair, un ami d'enfance, surnommé Gourougulum vitae.

diriger sur nous, et, bizarrement, plus elles aspirent, plus nous nous donnons comme si la source était intarissable.

Ce midi-là, dans ma cuisine, il y avait une fête du langage. Bernard faisait bouillir ses écrevisses, nous devisions sur leur sort et sur celui de mon livre. Les mots du chef ressemblaient étrangement aux petites bêtes qu'il plongeait dans la casserole: ils avaient des pinces et du corps. Je commençais les phrases, Bernard les terminait. Il a toujours aimé avoir le dernier mot. S'il était écrivain, il aurait le point facile, car lorsqu'il parle, c'est pour clôturer. Il nous force toujours à recommencer le langage et s'amuse ainsi à prendre la phrase au lasso. C'est un être de la métonymie, c'est-à-dire de la contiguïté, et sans doute le plus poète de tous les prosateurs que je connaisse.

Pendant la scène, Pierre se tenait derrière Martin et il souriait comme au matin d'une nocce, avec cette sorte de sourire stimulant rempli d'espoir et de promesses.

Cette première séance de tournage ne dura qu'une trentaine de minutes, mais à la fin, je me sentais comme à la sortie d'une clinique de la Croix-Rouge où l'on vient de donner une pinte de sang, à cette différence que je n'avais pas la satisfaction d'avoir accompli un acte humanitaire, mais plutôt l'appréhension que le sang extrait lors du tournage soit d'un type si rare qu'il ne permettrait aucune transfusion.

Car l'on se met à imaginer ce que deviendra le film. On se met à fantasmer, à fabuler, à se comparer, à se comparer aux autres, peut-être ce n'est pas le cas de tout le monde, mais moi, je me comparais à Bernard et je me questionnais: « Ai-je été plus drôle que lui, plus comique, plus attachant? Passerai-je mieux l'écran? Pierre m'a-t-il plus aimé? », toutes des questions narcissiques dont je supputais les réponses et les craignais en même temps. J'entrais dans un univers fictif où je créais d'audacieux montages, la réalité tournage légitimait mes fantasmes: « Après tout, ne tourne pas qui veut », me répétais-je. Je me sentais à la fois valorisé par l'importance qu'un cinéaste accordait à ma personne et autorisé aux plus flatteuses conjectures. Je devenais une vedette dans ma tête, une star, une fiction.

De séance en séance, cet état d'esprit allait s'affiner. Par exemple, le jour même, pendant le tournage du lancement au Théâtre de l'Île, une salle de spectacle hulloise.

Il y avait foule, la petite salle était remplie à craquer, mes amis poètes m'avaient préparé une surprise, un procès, le procès comique de mon livre. Ils avaient improvisé une cour de justice avec juge, procureur, défenseur et jury. Pierre Cantin, ferronologue réputé<sup>11</sup> présidait le procès, une bavette McDonald autour du cou et une perruque d'opérette sur la tête. Il avait

<sup>11</sup> Pierre Cantin, Jacques Ferron, polygraphe, Montréal, Bellarmin, 1984, 548 p.

dans les mains les armes du crime et du châtement, c'est-à-dire mon recueil de poèmes et une hachette. Pour m'accuser, Jacques Michaud, un fougueux poète<sup>12</sup> affublé d'une toge empruntée à quelque tragédie d'Arrabal. Serge Dion, poète<sup>13</sup> également, me défendait, mais, pour la circonstance, il était aussi timide que l'accusé. Quant au jury, ce fut la plus joyeuse assemblée qu'on ait vue de mémoire de cour.

La caméra et le magnétophone de Pierre Perrault étaient surexcités: la scène composait et la salle délirait. Je ne me souviens pas d'avoir vu Pierre courir autant qu'en cette fin d'après-midi dans cette petite salle outaouaise. Il était partout à la fois, mobile comme un chasseur de lièvres: il levait la parole comme d'autres lèvent le gibier.

J'étais sur la scène, à la fois acteur et spectateur privilégié de cette chasse, j'étais ravi, même mon anxiété avait quelque chose d'agréable.

Quand, vers sept heures trente du soir, j'arrivai chez moi pour la réception, la maison débordait de tous bords tous côtés: famille, amis d'enfance, camarades de travail et compagnons de lettres faisaient allègrement connaissance. La maison était

<sup>12</sup> Jacques Michaud, Tous bords, tous côtés, Ottawa, Les Editions du Vermillon, 1985, 70 p.

<sup>13</sup> Serge Dion, Ecarte, Montréal, VLB Editeur, 1982, 96 p.

chaude, il y avait dans l'air cette générosité des langages en fête.

Bernard m'attendait près de la table sur laquelle il avait magnifiquement disposé le riz, les coques et ses crustacés. C'était son cadeau à lui, un présent nourricier devant lequel, pris au dépourvu, je ne trouvais autre chose à exprimer que: «Qu'est-ce que tu veux que je dise, Bernard?»

« Merci! », répondit-il laconiquement comme pour reprendre la situation en main. Je lui tombai dans les bras, et ce fut une étreinte fraternelle. Je me souviens de lui avoir dit alors devant la caméra, une caméra intimement liée aux réjouissances: «J'ai couché avec toué le soir de mes nocés...», -- un aveu d'amitié de pocaille<sup>14</sup> que seuls les pocailles pouvaient bien comprendre. Bernard avait été le chef de ma noce, une noce biblique où nous nous étions endormis sur le même lit aussi ivres que Noé.

Il y avait donc dans ma parole ce côté téméraire qui fait fi des tabous. Quoi ne pas dire pour surprendre, pour dérouter, pour épater, même des aveux qui prêtent à équivoque, semer délibérément la confusion pour se créer un personnage! Je sculptais ma statue avec des paroles alambiquées.

---

<sup>14</sup> Le mot pocaille est un terme utilisé par Bernard pour désigner un être d'éclat et de générosité.

Il n'est rien resté de ces tournages des huit et neuf septembre 1980 dans la version finale de La Bête lumineuse. En revanche, les principaux événements de ces journées font partie d'une longue version qui a été présentée dans une salle de l'ONF à Montréal, au mois de novembre 1981. Cette version constitue l'Album, nom familial que Pierre a utilisé pour désigner son premier montage.

Restait alors un mois d'attente avant la chasse proprement dite, et tout n'était pas encore arrêté, l'identité des chasseurs par exemple. La journée de mon lancement, il n'était pas question que Maurice Chaillot soit de la partie.

Comme j'étais le seul archer du groupe, j'insistai auprès de Bernard, le chef de chasse, pour que Maurice m'accompagnât. Je ne connaissais Maurice que depuis le mois de mai. Je l'avais cependant admiré dans Un pays sans bon sens, et il me semblait le compagnon tout indiqué pour cette aventure: comme moi, il n'était pas chasseur, et puis il avait déjà travaillé avec Pierre. Au reste, je soupçonne qu'il faisait partie des plans du cinéaste, mais Pierre ne voulait pas l'imposer au groupe de chasseurs tous originaires de la Haute Gatineau. Finalement, Bernard accepta.

Le vingt et un septembre, la caméra enregistrait notre premier entraînement intensif de tir à l'arc, à la ferme de Maurice.

Le tournage donna lieu à des débordements émotifs. J'étais nerveux et je croyais que, pour être efficace, il fallait que je boive. Le cinéma m'imposait sa dictature. Pourtant, l'équipe était réduite au minimum: Martin, Yves, Yvan et Pierre. J'étais timoré intérieurement, ce tournage m'apparaissait énorme malgré l'obligeance de Maurice et la fraternité de l'équipe<sup>15</sup>. Je manquais de confiance en moi, j'avais le vertige, je voulais tant réussir. J'avais même consigné des notes sur des petits papiers que j'allais consulter aux toilettes entre deux séances de tournage.

C'est étonnant ce qu'un magnétophone et une caméra peuvent déclencher, ils font de nous des oracles, des pythies, des prophètes, et l'on se sent investi de toutes les vérités, qui deviennent malheureusement vite redondantes, comme ce jeu de mots plutôt grossier que je me plaisais à retourner dans tous les sens: « L'important au tir à l'arc, c'est de bander », -- je me croyais spirituel avec cette saillie de caserne.

Je scénarisais donc mon délire en cachette dans des toilettes en buvant du Barbancourt.

Le tournage se prolongea tard dans la soirée.

---

<sup>15</sup> Le travail d'une équipe de direct n'est pas toujours reconnu à sa juste valeur. Il n'est pas rare que notre équipe ait fait des journées de dix-huit heures pendant le tournage de La Bête lumineuse.

J'évoquai dans le détail le monde de mon enfance et, particulièrement, mes premières rencontres avec Bernard. Le rhum aidant, j'avais perdu toute gêne et je donnais libre cours à une improvisation enthousiaste entrecoupée de paroles bienveillantes de Maurice et encouragée par le sourire de Pierre. J'ai dit plus haut combien le sourire de Pierre Perrault m'aiguillonnait. Là vit, je crois, l'une des forces de son art du direct. Il a un sourire alphabétique, syllabique, lexical, enfin, un sourire qui parle, qui provoque, qui encourage à continuer. Sur ses lèvres pourtant toujours muettes, se jouent les nuances d'une mise en scène. Par exemple, à la fantaisie débridée de ses actants, il répond par un large sourire. En revanche, lorsque la parole devient solennelle, son sourire prend les plis de la commiseration, sorte d'accord tacite qui non seulement supporte, mais également scelle affectueusement ce qui se dit. On pouvait lire cette compassion sur ses lèvres au moment où Maurice murmurait tendrement: « Je crois que les poètes aiment beaucoup pleurer, moi... ». Pierre ne dirige pas, il sourit. C'est son mode d'écoute et, en même temps, sa façon de parler pendant un tournage. Il arrive ainsi à maîtriser l'avenir de ce qui sera dit.

Mais à la fin de cette soirée, il ne souriait plus, mon délire l'avait submergé.

Cela ne nous empêcha pas d'être à Maniwaki, le lendemain matin, pour prendre Bernard, question d'aller s'exercer au tir au pigeon d'argile. J'avais mal à la tête, Bernard semblait en gran-

de forme pour le pigeon comme pour la parole. Cette journée-là, il nous donna son merveilleux « On tire pour le réflexe, s'ils partent au vol, on sera les premiers à les frapper ». Il parlait des orignaux.

Cet exercice de tir paraît dans la version finale, il est monté en alternance avec le tir à l'arc. Pierre avait sans doute prévu l'effet, car il aime comparer en provoquant et provoquer en comparant. L'antithèse est la figure privilégiée de son discours. Au-delà de l'arc et du fusil, il y avait, selon lui, la ruse de Bernard et la naïveté d'Albert.

Ce fut tard dans la journée du dix octobre 1980 que nous arrivâmes au camp de chasse. La journée avait été remplie, une vraie journée de cinéma: départ de Hull à huit heures quinze du matin, arrêt chez Maurice Chaillot à dix heures, arrivée vers une heure chez Martineau à Maniwaki, choix de la chèvre à Montcerf pendant l'après-midi, etc. Au reste, ce ne devait être qu'un avant-goût de ce qui nous attendait, car les jours suivants furent à leur tour fort occupés, ceux de la première fin de semaine en particulier, où les deux tiers du film devaient être tournés. En fait, la séquence de la quête de l'ours et de l'orignal et celle des canotiers qui chavirent furent enregistrées le premier samedi; l'éviscération du lapin, l'attente de l'orignal et la veillée funèbre, le lendemain.

Tout était filmé ou presque, pas de répétitions, pas de mises en place, pas de cadrages, tout était bon, les ciseaux feraient le reste. Et celui qui est filmé ne change pas de peau entre deux séances. On ne lui apporte pas de textes après le souper pour qu'il les mémorise avant de se coucher. Même son lit est un plateau de tournage où il conduit les fatigues de la journée. Avec elles il s'endort, avec elles il se réveille. Il habite la caméra et le magnétophone. Comme il n'a rien à apprendre mais tout à fabuler, il ne peut pas se tromper. Le cinéma avale tout rond sa joie, ses réticences, sa révolte, même sa pudeur.

Une semaine après notre arrivée au Michemiche, l'enthousiasme des premiers jours avait fait place à la tension, et la caméra était moins le témoin de morceaux de bravoure que celui de nos tourments.

Mes compagnons et moi avons vécu sept jours de tournage intensif. Je les sentais fatigués et nerveux, moi j'étais épuisé moralement. Déjà, j'avais eu quelques prises de bec avec Bernard au sujet du film et de mon attitude, selon lui cinématographique. Il y avait de l'inimitié dans l'air, mais qui en était le responsable? Bernard ou moi? Cela a-t-il vraiment de l'importance? Ce jeudi-là, j'écrivais dans mon journal: « Je ne sais plus trop si je tiendrai le coup psychologiquement. Je suis comme un funambule unijambiste... ».

Au reste, vers la fin de l'après-midi de cette journée, je m'étais retiré dans une voiture pour tenter de faire le point sur mon désarroi. J'avais apporté du vin que je bus lentement jusqu'à ce que l'ivresse me permit d'échapper à la douleur. Et l'ivresse vint, ramenant avec elle mes dispositions chrétiennes qu'un certain côté cru de la partie de chasse m'avait fait oublier.

C'est ainsi que je composai dans une voiture, à la fin de l'après-midi du jeudi seize octobre 1980, un poème compensatoire pour célébrer le génie nourricier de Bernard. Hélas, l'inspiration déborda légèrement l'heure du souper, et ce qui prétendait à l'adoucissement des relations entre Bernard et moi devint l'objet d'une querelle à la mesure de nos tensions. La fête de la table<sup>16</sup> dégénéra en chamaille: « Ton crisse de poème, fourre-toi-le dans l'cul », me dit Bernard au point culminant de l'engueulade. Le coup aurait été meurtrier s'il n'avait pas aussitôt ajouté: « Moi, ohus certain que tout o'que j'ai fait à manger pour toué, ça va te passer par le cul ». Par une habileté qui tenait de la prestidigitacion langagière, il avait réussi le tour de force de me donner l'antidote du venin de sa flèche empoisonnée.

Le lendemain fut jour férié. Pierre pleuma l'ours, Bernard prépara la fête du samedi soir, et moi j'allai du côté du lac

<sup>16</sup> Laurier Prévost, un compagnon de chasse, avait terminé la construction d'une nouvelle table pendant l'après-midi.

Baskatong. Il fallait bien couvrir avant de faire le point sur la chamaille.

Le surlendemain, nous nous retrouvions encore une fois devant la caméra, sur les bords d'un lac à foin. Bernard me reprocha de n'avoir rien compris à la chasse, de n'avoir rien saisi de la dynamique du loup, et d'avoir voulu délibérément être la victime. Je lui rétorquai que j'avais toujours joué ce jeu avec lui.

Ces propos sont consignés dans la dernière séquence du film qui est en même temps la première, puisque La Bête lumineuse s'ouvre sur cette question de la dynamique de la chasse, -- on pourrait écrire la dynamique de l'âme, ce film étant en fait le prolongement de nos jeux d'enfance. Car enfants, nous jouions aux cowboys sur la colline en face de chez moi. Je faisais l'Indien, il faisait le chef de gang; dans La Bête lumineuse, il continue à faire le chef de gang et moi l'Indien.

Il aura donc fallu une longue descente dans la douleur psychologique pour arriver à circonscrire le problème. Aurait-ce été pareil sans caméra? Cette question est non seulement légitime, mais nécessaire.

Six ans plus tard, je me sens autorisé à répondre non. Pourtant, Pierre et son équipe n'ont pas créé de toutes pièces ce drame. Il était là en puissance bien avant que l'ONF n'arrive au Michomihe. Mais la caméra et le magnétophone monopolisent l'at-

tention, excitent les passions, suscitent l'envie. En eux miroitent les promesses de l'écran, celles de l'éclat et de la popularité.

Je parle bien sûr pour moi, Bernard tiendrait peut-être un autre discours, c'est son droit, mais je ne sais pas qu'il y ait tant de faussetés dans mes affirmations. Il suffit, pour s'en convaincre, de voir le goût de parler de plusieurs personnages du cinéma direct. Ils veulent tout donner à cette mémoire agissante qui non seulement retiendra leurs prouesses mais aussi les publicisera.

Il faut une bonne dose de naïveté pour faire ce cinéma.

N'eût été de la caméra, je ne serais pas resté pendant plusieurs heures à cette table belliqueuse du jeudi soir, mais malgré la fatigue, malgré le tourment, malgré la douleur, je restais comme par défi, trouvant même le moyen de composer une réponse cinématographique aux attaques de Bernard. En témoigne cette sortie philosophique dont Bernard est le destinataire: « C'est quoi l'homme pour toué, c'est rien qu'une table? » Ce discours est celui de ma fiction, il constitue un dernier effort pour me donner à la caméra. Enlevons celle-ci, et cette phrase ne survivra plus dans cette cabane de chasseurs. Elle est en quelque sorte la preuve de ma tentative de séduire la caméra, et les traces du commerce de mon âme.

J'étais venu à la chasse pour le film plus que pour l'original. L'original n'était qu'un prétexte. Le cinéma végétal représentait pour moi la possibilité de pratiquer une sorte d'écriture orale, de développer un langage littéraire libéré des limites physiques de la page, une littérature où le spasme, le hoquet, l'aphasie même auraient la consistance des mots, bref un art qui donnerait corps à l'indicible. Je voulais contribuer à ma façon à l'aventure d'une littérature de l'ineffable qu'est, je crois, le cinéma de Pierre Perrault.

\*\*\*

Comme prévu, la fête de l'ours eut lieu le samedi soir. Bernard et Yvan avaient patiemment fait rôtir l'animal à la broche pendant la journée, en sorte que, le soir venu, pas une partie de la bête ne fut étrangère aux satisfactions exprimées autour de la table. J'eus en partage un bout de la langue que je trouvai fort grasse mais bien en verve. Bernard en mangea sans doute aussi, car nous avons grogné lui et moi pendant la soirée, une soirée oursonne, faite de politesses incontrôlées et de ronchonnements calculés. Heureusement que le groupe Rabaska de Maniwaki, un excellent ensemble folklorique, était monté au camp. Avec lui, le diable n'était pas tout seul dans la cabane, les violons violonnaient et les gigueux giguaient. Ces arrivants de

la dernière heure firent danser le Michomiche ce soir-là. Même Bernard et moi avons dansé, on eût dit cependant un pas de deux de ohènes centenaires. L'âme n'y était plus.

\*\*\*

Nous quittâmes le Michomiche le dimanche matin pour nous rendre à Maniwaki, où nous devions tourner dans un bar, le soir même. Mais j'avais tout donné pendant la chasse, et il ne me restait plus rien, j'étais épuisé, vidé, comme mort. Au reste (était-ce symbolique?), un jeune couple aux corps et aux visages dramatiquement fardés donnait, sur la scène de cet établissement, un spectacle vaguement inspiré du Dracula de Bram Stoker. N'eût été de l'esprit comique de Philippe et de Nicholas, la soirée aurait été déplorable. Les mots de nos camarades furent les seules notes joyeuses de cette séance macabre pendant laquelle on enregistra tout de même nos émotions.

J'arrivai à Hull vers deux heures du matin.

Le tournage n'était pas fini. Il devait y avoir une nouvelle séance d'enregistrement le mercredi suivant à la ferme de Maurice.

Je m'y rendis seul. Bernard était parti le matin même pour la Baie James. J'étais allé le reconduire à l'aéroport. En route, notre conversation avait été plutôt froide, chacun de nous ayant des idées bien arrêtées sur ce qu'avait été notre chasse. De fait, l'hiver commençait tôt pour nous cette année-là.

Le soir, chez les Chaillot, Pierre voulait que je raconte à Maurice ce qui s'était passé à la chasse après son départ -- Maurice n'avait assisté qu'à la première fin de semaine. En cela Pierre était fidèle aux méthodes de tournage qu'il avait utilisées dans certains de ses films, notamment dans Le Règne du jour, où Léopold Tremblay raconte son voyage en France à ses amis.

Contrairement aux tournages du Michoniche, je m'étais préparé pour celui-ci. J'avais écrit, dans mes carnets, quelques portraits d'amis chasseurs, mais ces portraits étaient trop poétiques ou plutôt trop déclamatoires. Or, si le lyrisme convient au cinéma, en revanche la déclamation le rend caduc. Je me souviens d'une grande envolée poétique d'un patriote sicilien dans Salvatore Giuliano<sup>17</sup>, film que j'adore, mais que cette déclamation enlaidit. La poésie s'accommode mal d'autres images que les siennes. C'est pourquoi elle crée souvent un effet de trop plein au cinéma. La poésie écrite ou dite exige souvent des autres arts qu'ils se taisent. Elle est impériale et impérieuse, elle ne tolère aucune subversion. Elle est suffisante, elle veut toute la place, elle a horreur de la concurrence. Au cinéma, un écran noir lui convient mieux que de beaux paysages. Le cinéma est concret et matérialiste, il s'entend peu avec tout ce qui est préstylisé.

---

<sup>17</sup> Je parle ici de la version française du film de Francesco Rosi.

J'étais donc emphatique devant Maurice lors de ce tournage récapitulatif, et je n'ai pu lui donner la répartie qu'il méritait.

Une semaine plus tard, je n'avais même pas réussi à me débarrasser de cette enflure poétique quand j'écrivis à Pierre. C'était la première longue lettre que je lui envoyais et je voulais lui montrer que j'avais du style. Mais pour m'en convaincre j'avais d'abord lu cette lettre à mon ami poète Jacques Michaud. Je la lui avais lue d'un seul souffle et d'une voix émue:

Cher Pierre,

Voilà une semaine que cette étonnante chasse est terminée, et il m'est difficile d'en détacher mes sens et mon esprit. Une aussi large brassée d'émotions pourrait-elle brûler en si peu de temps?

Le Michomioche est devenu une saison importante de ma mémoire, peut-être la saison d'un Québec retrouvé au delà de toute folklorisation de moi-même.

Avec le recul des jours, cette chasse prend l'allure d'un personnage que j'ai connu et dont le souvenir croît en valeur dans le registre de mes préférences, parce que lieu des retrouvailles avec moi-même, temps des partages d'hommes et jour de naissance.

J'y fus confronté avec la mort et la fécondité d'un automne extrémiste qui pousse les êtres aux limites du sacré. Dans ce combat mythique, j'ai perdu des illusions en même temps que le mois

perdait ses feuilles pour se dénuder dans toute sa splendeur et s'offrir sensuellement comme un oiseau aux tempêtes et à la fierté des jours à venir. Tout s'est passé comme si la mort des arbres et celle de l'original avait nourri ma persévérance.

Dix jours passent souvent à l'oubli. Ces dix jours furent nourriciers, et la mémoire d'homme, une convive heureuse.

J'avais oublié qu'il y avait dans ce pays, des vents et des neiges capables de me transporter au plus loin de moi-même. J'avais oublié que le Québec pouvait avoir autant de panache jusqu'à me faire éprouver la peur et le désir au point d'éclater en un immense rire automnal ayant des allures de nouveaux départs.

L'original, je l'ai vu en moi-même comme une force à rejoindre et à prendre. Et si je n'ai pas tué l'animal, j'ai tout de même réussi à blesser la bête — du moins une certaine forme de ma bêtise. Aussi je sors de cette chasse encore plus aguerri et moins dépossédé.

J'avoue qu'avant d'y venir, j'avais des craintes: peur des hommes, mais surtout des balles perdues. C'était attacher beaucoup d'importance à mes faiblesses que d'imaginer que je pouvais être le choix unique d'une balle perdue (n'est-ce pas là du narcissisme poussé à l'absurde?) Quoi qu'il en fût, j'étais venu avec le goût de naviguer à tous vents.

Il y eut des écueils, mais je ne fus pas le seul à tenir ma barre. D'autres m'ont aidé. Cela est essentiel; l'essentiel d'une solidarité apparue sous la forme d'hommes ivres, sales, gueulards, mais beaux. Comment ne pas me souvenir d'une saison si terriblement généreuse en instinct?

Y aura-t-il d'autres Michomiche? Pour moi, il restera à jamais le temps d'une insurrection, celle d'une volonté d'être davantage en possession de mon âme!

Mais pourquoi te dire tout cela? Tout simplement parce qu'il m'importe de saluer en toi la maîtrise d'un capitaine.

Affectueusement,

Stéphane-Albert

Je venais de sortir d'une des plus éprouvantes aventures et je trouvais la force de parler de partage et de naissance. Oh, je ne mentais pas, bien sûr, mais je n'aurais su dire sincèrement de quelle naissance il s'agissait à cette époque. C'était des mots, rien que des mots diraient certains, mais des mots avec lesquels je me plaisais à engourdir ma douleur. Plus que la vérité de ma souffrance, c'était sa beauté qui m'importait. Pourvu que Pierre trouve belles mes phrases. S'y mélangeaient une fantaisie bucolique et une candeur homérisante. Je parlais de la beauté de mes compagnons, je chantais leur adresse, j'insistais même sur leur solidarité alors que le fond de mon cœur distillait des gouttes d'amertume. J'avais été écarté, repoussé, rejeté, et je tentais malgré tout de me faire accroire que cette chasse avait été généreuse avec moi. Je cherchais même à marcher dans les traces poétiques de Pierre, faisant naître à la queue leu leu des mots de neige, de vent, de pays, enfin de ces mots avec lesquels il avait déjà réussi des prouesses.

C'était un véritable discours amoureux, je demandais à ma poésie épistolaire de transcender l'éclat de ma solitude, car

j'étais seul après cette chasse, seul sans certitudes, celles-ci étant toutes parties à la dérive, et, nageur fou, je cherchais en vain à les rejoindre. Mes mots, mes mots blessés, mes mots à la queue leu leu formaient un appel, un cri, j'étais devenu l'attente; il fallait qu'on me rassure sur moi-même; il fallait qu'on me contienne, qu'on me clôture, qu'on me mette au pacage, car j'étais encore au galop, je galopais dans l'espace inquiet de ma conscience. Que le film naisse au plus vite pour enfin prédiquer mes espoirs!

Mais le film ne devait naître que vingt-quatre mois plus tard, au terme d'une longue période jonchée de joies, de conflits, d'amour et de persévérance, surtout de persévérance.

Deuxième partie  
**Montage**

3

« Le montage, c'est l'opération par laquelle on réussit à faire parler le tournage », m'avait dit Pierre. J'avais souvent lu des définitions du montage, mais aucune d'elles ne résonnait comme cette dernière, je vivais maintenant cette définition, je l'habitais comme on habite une maison. Plus de trente-cinq heures de métrage avaient été enregistrées, mes amis et moi formions ce métrage. Nous avions parlé, maintenant Pierre nous ferait parler. Comment? Cela m'intriguait. Je prenais conscience de ce que j'avais laissé voir de moi et je voulais que cela fût le plus

beau possible. Et toute ma beauté reposait dans les mains de Pierre, toute ma beauté et aussi ce que, parfois, d'autres appellent la laideur. Chercher à ne pas le décevoir était devenu mon mot d'ordre. Plus même, l'éblouir, si possible, comme s'il était encore temps de l'éblouir, comme s'il avait pu monter mes espoirs en même temps que son film.

Mais trois semaines après avoir envoyé ma première lettre, je n'avais toujours pas eu de réponse. Je repris donc la plume et j'écrivis " Lettre à Pierre Perrault, poète hérétique<sup>18</sup>", un texte dithyrambique que je lui fis parvenir aussitôt.

Au ton intime de ma première lettre, j'avais cette fois préféré le registre pamphlétaire. Mon lexique était maintenant celui du combat passionné et agonique. Je partais en croisade contre tout ce qu'il exérait: l'écriture coloniale, la langue du colonisateur, nos saisons québécoises occupées par les autres, les modèles venus du sud, enfin les pastiches et les contrefaçons des formes créées ailleurs. Je prononçais çà et là des anathèmes contre notre littérature d'emprunt, revendiquant, pour arme, une poésie québécoise au service de ceux qui subissent l'histoire du Québec. Mon enthousiasme et mon admiration se terminaient sous la forme d'un cri poétique, d'un appel, d'une exhortation à la création, à la révolte, à la subversion; je clamais ex cathedra, professant d'une vibrante ardeur que nous les Québécois, étions

---

<sup>18</sup> Parue dans Parallèles et convergences, n° 5, décembre 1980, p. 123-129.

enfin mûrs pour donner aux hommes un auto-portrait digne des plus grandes révolutions artistiques parce que nous étions capables d'hérésie.

Cet article me valut une réponse:

Merci pour ton épître à un rebelle... excuse-moi  
si j'en change le titre, c'est pour en respecter  
le sens qui me paraît le plus précieux

Bien sûr la réponse était plus longue que cela; cinq grandes pages, cinq pleines pages, cinq belles pages qu'il m'avait écrites! et cela me comblait. Je ne sais combien de fois j'ai relu cette lettre que j'avais attendue impatiemment comme certains attendent une prestation de chômage. Mon besoin de Pierre était tel dans cette vacuité d'après-tournage que quelques mots de lui me rassuraient. Vivre dix jours en tête à tête avec une caméra, puis en être subitement sevré, est une expérience très particulière. Quant à moi, je la vécus avec anxiété. Ce fut en fait angoissant comme une rupture et, comme souvent dans les ruptures, il y eut la tirillante absence de l'autre. L'autre, c'était l'équipe de tournage, bien sûr, mais c'était surtout Pierre, l'homme entre les mains duquel j'avais remis mon sort. Car dans le cinéma direct -- tout au moins celui où tout est improvisé<sup>19</sup>--, les significations prennent leurs formes définitives sur la table de montage, le cinéaste crée le sens, c'est un demiurge.

---

<sup>19</sup> Cinéma vécu.

J'avais souvent entendu cette expression pour désigner le romancier qui joue au petit dieu avec ses personnages, leur donne naissance ou les fait mourir selon sa bonne volonté, sa bonne humeur, son entrain; j'avais souvent été fasciné par Balzac et son prodigieux pouvoir de faire et de défaire les hommes, de créer des Rastignac ou des curés de Tours, mais j'avais toujours vu cela de l'extérieur en lecteur privilégié, à ce tribunal des élus où siègent tous les lecteurs. Mais connaît-on l'angoisse d'un abbé Birotteau qui n'a jamais eu la chance de la dire à Balzac? Or, moi, j'avais l'angoisse du curé de Tours, c'est-à-dire l'angoisse d'un homme qui se sentait dépossédé, mais à la différence de ce curé, je pouvais le dire à mon Balzac. Force et drame du cinéma direct que ce pouvoir du personnage de parler au créateur! Pierre daignerait-il prendre en considération ma sollicitation?

« J'ai commencé la longue marche amoureuse vers le film à terminer », m'écrivait-il, « quel merveilleux privilège que celui d'habiter une aussi sanglante mémoire, car on a tué l'original à coup sûr .» Propos symbolique! Pierre aime les symboles, il affectionne ces mots à la place de, ces mots qui cachent autres choses, ces mots mutants.

Moi aussi, je commençais une longue marche amoureuse, je voulais devenir son confident. J'avais la chance de correspondre avec un auteur connu, et je m'imaginai que sa gloire rejail-

lirait sur moi. J'avais le goût d'une longue correspondance littéraire et je m'appliquai dans mes lettres avec la folle ardeur d'un jeune écrivain romantique: « Ton écriture bûcheronne, saisonnière, orageuse, ravageuse comme l'eau dans la vulve d'une décharge, agressive comme l'eau qui use et qui charrie, m'aura transporté en aval en plein dans l'écume de ton ori de mâle, en plein dans le ravage de ton appel charnel à la terre ».

J'écrivais pour la postérité, je pouvais enfin donner libre cours à ce fantasme de l'écriture épistolaire, cette écriture qui donne tant d'importance à la place des mots parce qu'elle est lue, relue, rerevue, épiée, scrutée, analysée. J'avais une telle passion pour les mots, un tel amour des lettres, un tel goût du beau que, je l'ai déjà dit, leur beauté m'apparaissait aussi importante que la vérité. Car j'appréciais la résonance d'un mot, sa couleur, sa chaleur, son intensité autant que son sens, je recherchais l'effet, l'éclat, la grâce, c'est par la splendeur que je voulais entrer dans le monde des signes.

C'est par la rigueur que Pierre m'y initia pendant l'hiver et le printemps suivants.

Les lettres de Pierre étaient simples, parfois légèrement moqueuses ou volontairement provocatrices, mais toujours fermes. Ses mots m'habitaient. Ils me grandissaient. J'avais chaque fois l'impression d'être unique. Ils me faisaient espérer beaucoup du métrage. Je me sentais plus près de sa création. J'y lisais en filigrane la promesse d'une oeuvre riche et pleine.

Ses lettres me stimulaient. J'y répondais toujours avec enthousiasme. D'ailleurs, il m'était plus facile d'écrire à

Pierre que de lui parler de vive voix. J'étais impressionné en sa présence. Sa prestance et sa maîtrise de soi m'intimidaient. J'avais l'impression d'être plus à la hauteur en lui écrivant.

J'écrivis beaucoup cette année-là. La fréquentation épistolaire de Pierre Perrault me vivifiait. Elle me faisait oublier mes tracas. Plus j'échangeais avec lui, plus j'avais hâte de voir le film qu'il montait religieusement dans un réduit monacal de l'ONF.

Aussi bien, quand les cours reprirent à la fin d'août, j'étais très excité à l'idée de bientôt voir le montage du film sur la chasse. Cela stimulait mon enseignement. Le cinéma devenait plus concret. Pierre Perrault prenait une place privilégiée. J'évoquais Marie Tremblay et Grand Louis Harvey, ses personnages, comme s'ils avaient fait partie de ma famille. Je chassais le marsouin de Pour la suite du monde et je pilotais Les Voitures d'eau. Le Beau plaisir<sup>20</sup> vibrait sur mes lèvres. Je racontais l'histoire de cette oeuvre immense d'un homme qui, un jour, avait chaussé une paire de bottes<sup>21</sup> et s'était avancé dans le fleuve Saint-Laurent avec le fol défi de reconquérir notre territoire de l'âme envahi par des étrangers.

---

<sup>20</sup> Trois films réalisés avec les gens de l'Île aux Coudres. Pour la suite du monde en 1963, Les Voitures d'eau en 1968 et Le Beau plaisir en 1969.

<sup>21</sup> J'emprunte l'image à Pierre. Il l'avait utilisée dans un de mes cours pour raconter à mes étudiants sa démarche de cinéaste .

Septembre fut beau. Si seulement octobre avait pu être aussi brillant. Hélas! il arriva comme le tonnerre du soir.

Mes compagnons ne vivaient pas tous la même histoire d'amour avec le film. L'après-tournage avait donné lieu à de la chamaille et à des tiraillements. Les plaies étaient toujours ouvertes. Le tournage avait mis en branle l'orgueil et la vanité, l'amour aussi, car créer, c'est un peu dire : nous nous sommes tant aimés.

La situation s'était en effet détériorée. Les principaux actants voulaient un droit de regard sur le montage. Moi j'étais déchiré.

Au début d'octobre, Pierre nous annonça le visionnement pour la fin du mois. Il m'écrivait: « Il semble que seuls ceux qui ont passé toute la semaine soient convoqués, personne d'autre<sup>22</sup> ». Selon lui, c'était une mauvaise idée, mais il nous laissait libres de notre consensus.

Le trente et un octobre en fin d'après-midi, j'arrivais dans le " Théâtre cinq " de l'ONF en compagnie de mon cousin Philippe. L'atmosphère était tendue. Il y avait là Bernard, Laurier, Nicholas, Yvan, Martin et Suzanne, la monteuse; Pierre était absent. Des rires nerveux ponctuèrent les conversations; chacun,

---

<sup>22</sup> Seuls Nicholas, Philippe, Bernard, Barney, Laurier et moi avions passé toute la semaine au Michomiche.

à sa façon, appréhendait peut-être le moment de se voir sur l'écran.

Le film commença.

Heureusement, je n'étais pas dans la première séquence, je pouvais me laisser apprivoiser par les images. Au reste, celles-ci étaient sympathiques. Bernard et le Gourou rafistolaient la toiture de la cabane en giguant entre deux coups de marteau. Je ne comprenais pas tout ce qu'ils disaient, car la salle était bruyante malgré le petit nombre de spectateurs que nous étions. J'aimais ce que je voyais, mais j'étais mal à l'aise; je redoutais l'instant où j'apparaîtrais. Il vint.

Ce fut comme un coup sur la tête, ce qui n'était pas étonnant, car, au même moment, je reçus une tape d'amitié sur l'occiput. De qui? Il faisait noir. La chasse continuait dans la salle. Et si je récoltais d'autres marques d'amitié pendant la durée du film, en revanche, je n'entendis pas sur mon compte de commentaires déplaisants dont je redoutais l'expression. Parfois, quand un silence inconfortable s'installait, Philippe me chuchotait à l'oreille pour apaiser mon tourment: « C'est bon Bert! T'es bon! »

« T'es bon », « T'es bon » et je me trouvais gros, énorme, ventripotent. Les images se succédaient et devenaient répétitives. Je n'avais pas encore eu le temps d'apprivoiser mon corps

et ma voix que déjà la redondance de mon propos m'apparaissait difficile à supporter. A un moment donné, sur l'écran, j'enseignais à Maurice la philosophie du tir à l'arc<sup>23</sup>. Je lui parlais de l'instant qui naît, du couloir d'espace, de l'oeil de l'ouragan, de la concentration, de l'illusion, de la cible, et je répétais, répétais, répétais, comme si la caméra et le magnétophone ne pouvaient être fiables, comme s'ils avaient une mémoire fragile, comme s'ils allaient tout oublier.

Je regardai ainsi le film, le corps à l'affût, fumant cigarette sur cigarette, brûlant même ma casquette, que j'avais apportée pour me donner une contenance.

Les images déroutantes de nos prouesses se déroulèrent pendant quatre heures quarante-cinq minutes, de la danse sur le toit de la cabane jusqu'à la chamaille et au lao à foin. Dix jours d'éclatement dont le film restituait gaillardement la crudité.

Le tout commençait sur le toit de la cabane, se poursuivait par la confection d'un bourgot et par l'appel de l'original, continuait avec la pêche aux écrevisses, le lancement de mon livre au Théâtre de l'Île, le tir à l'arc chez Maurice Chaillot, monté en parallèle avec le tir au pigeon à Bois-Franc, suivi du départ des chasseurs de Hull et de Montréal, de l'arrivée à

<sup>23</sup> Gaston Adam, professeur d'éducation physique au Collège, m'avait enseigné les rudiments du tir à l'arc.

l'Hôtel Martineau, de la quête de la pintade dans le saule, du choix de la chèvre à Mont-Cerf, de l'arrivée au Michomioche, de l'incident du canot, de la quête de l'ours et de l'orignal, du ramassage de merde de souris, de l'éviscération du lapin, de l'attente de l'orignal, de la veillée funèbre, du départ de Michel et de Maurice, du poème dans la forêt, du repas aux pintades, de la fabrication de la table, de la chamaille, du lac à foin et, finalement, d' « A mort!!! »

Nicholas et Philippe animèrent le visionnement par leur présence d'esprit et leur talent à désamorcer les situations les plus critiques. Je n'étais pas le seul à trouver la projection pénible, l'épreuve de l'écran est la même pour tout le monde, nous y sommes tous transformés en signes. Nous devenons les sens que le maître d'oeuvre veut bien construire.

A minuit, au moment où les dernières images s'estompèrent et que revint la lumière dans la salle, j'étais tombé de Charybde en Scylla. Mes rêves avaient été piétinés, l'oeuvre que je venais de voir était iconoclaste, elle avait fracassé ma mémoire.

Le lendemain, j'étais en morceaux. Il fallait me réveiller à la réalité, réapprendre à parler, à blaguer, à rire, le choc avait été dévastateur, j'avais le goût de pleurer. « Je ne suis donc que cela, moi! » me répétais-je. Les séquences sur lesquelles j'avais fondé des attentes m'apparaissaient monstrueuses. Je cherchais désespérément des points d'ancrage, des

images de moi que je ne détesterais pas. Je ne me reconnaissais pas, ou plutôt, je me reconnaissais dans une histoire qui n'était pas la mienne, et pourtant, je savais bien que cette histoire ne serait pas mon histoire. J'y voyais une illustration négative de ce que j'aurais voulu être. J'écrivis à Pierre:

Ce n'est pas tous les jours que l'on voit sa vie arrangée, domestiquée, coupée, serrée au profit d'une dramatique. En voyant le film, j'ai senti qu'on m'avait démantelé pour me reconstruire (d'ailleurs n'as-tu pas dit que tu m'avais amélioré?). Je ne pense pas qu'on puisse améliorer la vie d'un homme en le sectionnant puis en le raboutant. Tu as certes une grande responsabilité à assumer. Tu nous as interprétés dans ton film, les spectateurs eux aussi nous interpréteront à cette "très grande différence près" que l'interprétation d'un spectateur se transforme en jugement alors que celle de l'artiste demeure une création.

Pierre ne me répondit pas, du moins pas immédiatement.

Passer par-dessus son orgueil n'est pas chose facile, pas plus qu'il n'est facile d'étouffer ses craintes ou de harnacher ses désirs. Le film existait, c'était pour moi une bête sauvage qu'il me fallait apprivoiser. Mais comment faire? Mes idées elles-mêmes étaient sauvages. Elles étaient comme une meute de loups après un cerf. Et Pierre qui prévoyait présenter cette même version à un public cible dès la fin du mois. « L'autre soir, tu n'as pas vu le film dans des conditions idéales », me dit-il au téléphone. « Si ça peut te consoler, Maurice Chaillot a eu la

même réaction que toi la première fois qu'il s'est vu dans Un pays sans bon sens. C'est toujours surprenant lorsqu'on se voit pour la première fois, surtout quand il y a peu de gens autour de nous. Eh bien, la même journée, il s'est revu dans une salle remplie d'étudiants d'université et il s'est mieux aimé. La réaction avait été chaleureuse et sympathique à son égard. Je te laisse libre de ta décision, mais j'aimerais bien que tu viennes.»

C'était en résumé ce qu'il m'avait dit. Il avait parlé avec douceur. Son propos était réfléchi comme dans ses lettres. La rhétorique de Pierre m'impressionnera toujours. Il invoque la raison et suscite l'émotion en nous laissant la liberté de ponctuer son commentaire à notre guise. Il fait de nous le complice de ses dires, le grammairien de ses idées, il nous donne le mérite de la ponctuation alors qu'en fait, en y réfléchissant bien, nous ne faisons que reconnaître son analyse, confirmer ses prédictions, entériner son discours.

Pierre parle, écrit, filme, monte toujours avec fermeté et sobriété, même son lyrisme est continent, car sa langue est classique, elle n'attend pas plus d'effet qu'elle n'a mis dans la cause. Aussi, son "J'aimerais bien que tu viennes" discret et réservé eut sur moi de l'effet. Il apaisa momentanément mon cœur. J'avais besoin de cette parole. De cette paix. De cette solidarité. A la fin du mois, j'étais prêt à revoir le film.

Cette fois, cependant, j'invitai mon père à nous accompagner, Lorraine et moi, à Montréal. Nous fîmes avec lui, en passant par Rigaud, le Lac-des-deux-Montagnes et Oka, un voyage digne d'Isak Borg, le vieux médecin des Fraises sauvages: Papa avait fait ses études au Collège Bourget et à l'Institut d'Oka cinquante ans plus tôt.

Quand nous arrivâmes dans la grande salle de l'ONF vers sept heures du soir, plus de cent personnes étaient déjà là et, à en juger par les rires qui débordaient, on avait visiblement hâte de voir le film. Mais comment ces gens supporteraient-ils quatre heures quarante-cinq minutes de bravades? me disais-je. Et les femmes? que diraient-elles de cette incursion dans un camp de chasse de mâles en délire? Et mon père? mon père qui entendait parler de ce film depuis plus d'un an, mon père qui avait vu naître des chamailles autour de cette chasse?

Il commenta à voix haute les propos outranciers des chasseurs pendant toute la projection. Chaque fois qu'on m'attaquait, il me défendait avec cette énergie de celui qui ne compte pas par amour. Ma soeur Gaétane, Lorraine et moi avions beau lui dire «Ce n'est rien, Papa, ce n'est qu'un film!», nos remarques ne l'atteignaient pas, il redoublait d'ardeur. A un certain moment, ne tenant plus en place, il alla trouver Pierre pour lui dire: «Ce ne sont que des mensonges! rien que des mensonges!» Il y avait dans sa lecture de père une acceptation inconditionnelle de son fils, une complicité et une affection pour ce que j'étais.

Je ne l'en aimais que plus. Il mettait autant d'âme à regarder le film que j'en avais mis à le faire. C'était sa façon à lui de me dire "je t'aime", et Dieu sait combien j'avais besoin de son intelligence amoureuse.

Pendant la réception qui suivit, Pierre me fit remarquer l'enthousiasme que le métrage avait suscité et l'amitié que plusieurs des spectateurs portaient à mon personnage. Il me glissa même un mot sur la lettre virulente que je lui avais envoyée et à laquelle il n'avait pas voulu répondre immédiatement parce qu'il avait jugé bon de me laisser décanter mon émotion. « Je comprends ton désarroi », me dit-il, « il n'est jamais facile de bien juger sa propre image. D'ailleurs, ce n'est pas fini, il faut que je retranche encore plus de la moitié du métrage, je dois le ramener à deux heures trente. Je vais devoir couper, et ce sera sans doute un nouveau choc pour toi. »

Un nouveau choc? Voilà ce qui s'appelle un euphémisme, car, quand je vis la nouvelle version de deux heures trente, juste avant Noël, j'en fus bouleversé au point de lui bombarder le soir même une lettre de quinze pages pour lui dire toute ma colère devant son oeuvre.

Il eût été préférable que je ne visionne pas les différentes versions du film -- à la limite, je n'aurais dû voir que la version finale. Car il y a presque de l'indécence à être témoin de son dépeçage. Des cubes! Des cubes de chair vive! Voilà ce que

Pierre avait fait de nous, pensais-je à l'époque. Cette évacuation de l'écran, morceau par morceau, correspondait à de petites agonies successives.

Pierre, même si tu dis que tu ne fais pas un film avec ce que tu enlèves mais avec ce que tu gardes, n'oublie jamais que ce que tu gardes est ce qui reste, et ce qui reste souffre parfois atrocement de l'absence de ce qui l'a fait naître. Non, je ne joue pas au philosophe, et encore moins au sophiste. Je ne joue qu'au personnage qui a le coeur de te rappeler que les deux heures qui resteront à l'écran ne seront que des parties d'hommes qui ont vécu pleinement pendant plusieurs jours de tournage.

Mes critiques étaient d'autant plus audacieuses que le film m'habitait et me faisait mal. Pierre avait fait parler le tournage et je n'appréciais pas complètement cette langue. J'en avais contre sa syntaxe, sa morphologie, son vocabulaire. Qu'il est vertigineux de devenir une phrase, un mot, un morphème!

Pierre n'avait jamais reçu sur la tête un tel bombardement critique lancé par l'un de ses personnages. Mon feu d'artillerie était malhabile et lourd, j'en conviens, mais j'avais devant moi un Premier Consul qui avait déjà à son actif plusieurs victoires. J'avais devant moi un tireur beaucoup plus précis que moi, un homme à l'oeil clair et perçant, un tireur d'élite. Il n'eut pas besoin de sonner la cavalerie. Point d'adjectifs et d'adverbes tarabiscotés comme les miens, point de phrases pompeuses et

académiques, point d'idées emportées et échevelées, point de détours, l'arme légère lui suffirait, un trait, un trait vif, une phrase parfaite:

Tu m'as tiré à bout portant quinze pages d'écriture pour me dire ce qui te manquait de toi.

Et vlan! Dans le mille!

Ma vanité connut son premier grand jour de deuil. Pierre n'avait pas d'ordre à recevoir de moi, écrivait-il, ajoutant qu'il était meilleur juge que moi de ce qui pouvait être efficace pour parler de nous à un spectateur dans un film. « Tu m'avais promis ta confiance, voilà qu'une tendresse jalouse te rebelle à ton tour .»

Rebelle, moi? Jaloux? Je voyais du feu. J'avais le coeur en tempête, j'étais au front et au front, on tire:

Le chevalier que tu es serait-il à bout de souffle, sinon à bout de nerf pour confondre fidélité et rébellion, tendresse et jalousie? Est-ce trop osé de te dire mes préférences, de te parler de mes craintes, de te crier mes engouements? Est-ce m'imposer en juge et en créateur que de faire la part entre deux versions qui sont pourtant du même auteur? Car je ne sache pas qu'il s'agisse ici de deux films et encore moins de deux Perrault. Alors pourquoi m'accuser de rébellion, moi dont le seul crime fut de choisir à travers les versions d'une même oeuvre? Est-ce cela se rebeller? Alors, je suis rebelle.

Je ne voyais que du feu, et pourtant il y avait aussi de l'amitié et une tendre clarté dans sa lettre<sup>24</sup>:

Je te dirai en deux mots que devant la copie zéro d'un film, de tous mes films, j'ai toujours et j'ai encore, après 20 ans, la même réaction que toi. Et je regrette la version de 4 heures. Mais je me fais une raison. Et ma raison est la suivante: la version de 4 heures je l'ai faite pour moi, pour mon seul plaisir, pour retenir ce que je préfère dans le métrage... non sans regretter aussi beaucoup de choses signifiantes humainement mais qui n'arrivent pas à tenir leur propos cinématographiquement.

D'ailleurs tout ce débat n'est possible que par ma faute. Je n'ai jamais montré la version longue à personne avant ce jour. A personne de ceux qui étaient impliqués dans le film. Je ne le regrette pas. Bien que cela soit bouleversant. Et si tu avais vu les 35 heures cela serait pire encore. Force de l'image. Mais l'image, l'album ne parle pas à un étranger de la même façon qu'à celui qui est sur la photo. Toi tu es sur la photo. Moi je parle à un spectateur.

Pierre reconnaissait l'impossibilité de nous dire totalement avec l'outil du cinéma, avec n'importe quel outil de l'écriture. Ni même avec le roman. Il cherchait un moment, un événement qui contient une part d'homme, un événement à retenir, un événement pour la mémoire:

Suzanne arrive me prendre. Nous allons encore couper quelque chose ce matin. En ajouter d'autres. Choisir en somme. C'est ça le cinéma. Faiblesse du

---

<sup>24</sup> J'ai tenu à conserver la ponctuation et la disposition orthographique originales dans la retranscription des lettres de Pierre Perrault.

cinéma. La vie c'est plus complet bien sûr. Mais la vie n'a pas de mémoire. Et le film, dans dix ans, se souviendra plus et mieux que toi de ce qui s'est passé. Est-ce une consolation? On en reparlera.

J'entrepris février en rêvant moins au film. J'avais perdu des illusions. Et un nouvel événement devait m'en faire perdre d'autres.

C'était un jeudi soir. Plus précisément le onze février 1982. Maurice Chaillet et moi étions venus à Montréal exprès pour voir le dernier film de Denys Arcand, Le Confort et l'indifférence, dans lequel Maurice donnait son opinion sur le référendum. Pierre Perrault avait filmé cette séquence pour Denys Arcand. Je ne me souviens plus très bien à quel moment elle passait, mais

quand elle arriva, il se trouva des gens à l'Outremont pour rire du propos émouvant et sincère de Maurice, ce qui me mit en colère. Pourtant Maurice avait bien exprimé la détresse de milliers de personnes qui, comme lui, avaient perdu lors de ce référendum. Le montage d'Arcand semblait ironiser la déroute de mon compagnon, du moins la lecture qu'en faisaient les spectateurs le laissait entendre. J'étais choqué contre Pierre, contre Arcand, contre le cinéma, mais je voyais ce film avec les yeux désenchantés et meurtris par mon expérience de La Bête lumineuse. Le cinéma direct était presque devenu un drame.

Pendant le café que nous primes chez Pierre à la fin de la soirée, celui-ci tenta en vain de me raisonner. Je n'étais plus parlable. J'accusais, je vilipendais, j'incriminais, j'actionnais, je chargeais. Un vrai ravage d'original qui se poursuivit dans la voiture au retour vers Hull, et sur mon papier à lettres le lendemain. J'avais des choses à crier sur Le Confort et l'indifférence, et je voulais que mon cri paraisse dans Le Devoir le plus tôt possible. Au reste, il parut le vingt février sous le titre " Québec, un cirque! ", un titre qui, somme toute, rendait bien compte de mes fauves aigreurs.

Le Confort et l'indifférence avait stimulé ma furie littéraire. Mais je ne me doutais pas, cependant, qu'au même moment, Pierre m'écrivait une lettre qui allait devenir un point tournant de notre aventure.

8

12/2/82

Montréal, ce matin  
au lendemain de la projection  
du film Le Confort et l'indifférence

A Stéphane-Albert

Alors quoi?  
on dirait que tu hésites, que tu as peur  
que la Bête lumineuse... ne t'éblouit pas,  
ne t'éblouit plus  
bien sûr il y a derrière tout ça une chamaille qui  
brouille les pistes  
je veux seulement te dire ce que j'ai à dire là-dessus  
que j'écrirai un jour afin de condenser ma réflexion  
mais j'hésite à le dire orûment pour ne pas  
mettre à l'épreuve ta grande humilité  
je ne te dirai pas comment le film sera reçu et  
je ne te rassurerai pas sur les rires qui peuvent

te froisser  
 j'irai même jusqu'à te prévenir que certaines  
 personnes ne t'aimeront pas  
 te détesteront même  
 comme Denys Arcand et Alain Dhostie ont  
 détesté Didier Dufour et Maurice Chaillot quand  
 ils ont vu un Pays Sans Bon Sens, comme  
 Benayoum, critique français, n'a pas voulu  
 entendre Alexis, ce sinistre vieillard édenté,  
 comme Grand-Louis a été traité de cabotin  
 par les critiques de Séquences, ta revue préférée de  
 cinéma (?)  
 mais si je peux te comparer à quelqu'un je  
 nommerai d'abord Grand-Louis poète et  
 ensuite Didier, ce Grand-Louis docteur en sciences  
 et le discours de Didier en irritait plus d'un à  
 cause de sa poésie inattendue  
 ton discours est du même ordre: il manie le  
 pays en tabernaque et les mots comme  
 métaphoriser et les auteurs comme Ovide  
 dans le même campement, autour d'une table  
 qui n'a pas l'habitude de les entendre...  
 comme mes plus beaux personnages tu n'es  
 pas

vraisemblable

tu dépasses la fiction  
 comme Maurice Chaillot d'ailleurs  
 mais ce que les lecteurs de cinéma ne com-  
 prennent pas les hommes l'entendent  
 et de toute manière, avec le temps, ils finiront  
 par comprendre, par s'habituer à toi

mais pour s'habituer à toi l'homme québécois  
 doit s'accepter  
 et ce sont les cinéphiles du cinéma Outremont  
 qui hésiteront le plus à accepter cette image  
 d'eux-mêmes puisqu'ils ont l'habitude de se  
 voir dans John Wayne  
 tout cela repose sur une entreprise de libération  
 de l'homme québécois des fictions et des idoles  
 qui lui viennent d'ailleurs

je t'ai déjà parlé de l'Albatros  
 je n'aime pas beaucoup Baudelaire dans  
 ses habits alexandrins mais je reconnais parce  
 que je la vis la dramatique du poète

tu n'es pas plus prophète à Maniwaki que moi  
à Montréal  
les gens ne veulent pas entendre parler d'amour  
mais recevoir des fleurs  
ta tendresse dérange la pudeur de Bernard  
quand elle monte à l'assaut de sa forteresse  
et il résiste  
il ricane parce qu'il est gêné  
je le suis moi-même parfois et je refuse de répondre  
à tes questions et à ton affection car je suis un  
homme de pudeur  
ton innocence libère... ton innocence franchit  
les obstacles ... ne reconnaît pas les barrières, fonce  
sur l'amitié, sur la bête lumineuse  
tu nourris tous les mythes  
mais on acceptera plus facilement que tu nourris-  
ses les mythes établis que les tiens  
or tu as inventé ton mythe original  
et sa palinthe osseuse  
sans solliciter les auteurs, sans t'intercéder  
ni Truffaut ni Shakespeare  
les hommes s'y retrouveront  
les intellectuels ne connaissent que Novalis  
et refusent les chemins de leur âme par pudeur, parce  
qu'ils ont honte de leur âme de bûcheron  
ma découverte en toi c'est l'âme de la Gatineau  
et sa poésie de rivière  
cette énorme poésie qui embouche la Baie James  
pour parler de l'ouverture: une image digne de  
Bernard et je n'y vois ni érotisme ni grossièreté:  
les troubadours n'hésitaient pas à prendre des  
images, plus jardinières peut-être, plus pastorales,  
pour dire la même chose  
mais ils n'avaient pas de Baie James à s'offrir

il ne s'agit pas d'élégance mais de géographie  
et c'est ce que tu as su faire: nous mettre en cause  
dans le paysage  
ta poésie choque l'oreille parce qu'elle est nouvelle  
mais tu seras un bon poète dans l'écriture quand  
tu permettras à la géographie et à ta parole  
de rivière de prendre pied dans l'écriture

l'écriture n'est pas une politesse

l'écriture est une incarnation... et les mots ne  
s'incarnent pas... il faut mettre en cause le  
granit fondamental ...

il ne faut pas craindre de mettre les montagnes  
en jeu ... notre foi se cherche des montagnes  
des baies james, des fleuves St-Laurent  
soulever des mots, rien n'est plus facile  
il s'agit de soulever des pans de pays

et que certains refusent de te comprendre ne m'é-  
tonne pas  
qui a compris mes irréconciliabules?

la poésie sort des mots, échappe au texte, cherche  
à remonter les rivières (la vraie)  
mais les hommes vivent dans les mots, les  
images, les idoles, les écritures

te mettras-tu au service de l'écriture, des idoles  
des religions des autres?  
seras-tu le missionnaire des Ecritures ou si  
tu consens à échapper à toutes les propositions  
pour t'offrir toi-même en sacrifice

ce que tu as fait dans ce film  
c'est un geste eucharistique  
de chair et de sang

et je demande des poètes de chair et de sang  
qui sortent du confort des mots pour se mettre  
en route à partir du village pour retourner  
la terre comme Hauris et la transformer en  
royaume

une transsubstantiation comme disent les  
théologiens  
une création  
à partir de la glaise fondamentale  
et tu as la chance d'avoir de la glaise  
entre les orteils

j'en aurais encore beaucoup à dire

je ne t'ai pas choisi pour m'exprimer mais tu  
exprimes ma douleur et je ne te récuserai  
pas même si la pudeur des intellectuels refuse  
ton âme de la Gatineau

ma conquête, dans ce film, c'est d'avoir effleuré  
l'âme de la Gatineau jusqu'à toi qui es le  
poète maladroit, jusqu'à Bernard qui est  
le poète de la pudeur  
à vous deux vous m'exprimez jusqu'à l'os  
vous me permettez d'échapper à la vraisem-  
blance

peut-être as-tu envie de me renier car une  
telle proposition vous met à blanc, à vif,  
à nu  
d'autres m'ont renié  
mais moi je t'endosse, je te revendique,  
je te cite comme une écriture et plus encore  
dans ta parole que dans tes écritures  
jusqu'au jour où tu les auras mariées en-  
semble pour en faire l'armoire et l'armoire  
de ton identité  
et de la nôtre

et si tu es gêné de toi c'est que je te gêne  
devant le monde

c'est un peu fou tout ce que je te dis  
mais notre aventure pour être grande n'a  
pas besoin de sagesse

bien sûr il y a le confort de la vraisemblance  
je te propose l'invraisemblance et le malaise  
pour échapper à l'indifférence

Saluts  
Pierre

J'avais enfin mon Rainer Maria Rilke pour moi tout seul. Je dégustais chacune de ses phrases. Ma lecture était religieuse. Je vivais dans ses mots et, pourtant, il m'écrivait qu'il fallait se méfier des hommes qui vivent dans les mots, les idoles, les écritures. « Seras-tu le missionnaire des Ecritures, ou si tu consens à échapper à toutes les propositions pour t'offrir toi-même en sacrifice. Ce que tu as fait dans ce film, c'est un geste eucharistique, de chair et de sang, et je demande des poètes de chair et de sang... »

Comment se sortir des Ecritures après une telle évocation? Pierre me parlait de chair, de sang et de transsubstantiation. Plus loin, même, il devenait encore plus biblique en évoquant la glaise fondamentale que j'avais la chance d'avoir entre les orteils. Il me faisait ainsi remonter l'Histoire. Je passais du Nouveau Testament à l'Ancien. Il y avait dans son propos un goût de Genèse. « Je ne cherche pas à plaire mais à naître, je ne t'ai pas choisi pour m'exprimer mais tu exprimes ma douleur et je ne te récuserai pas même si la pudeur des intellectuels refuse ton âme de la Gatineau. »

Pierre comprenait mon désarroi face au film à naître. Il me prêtait sa douleur pour mieux m'aider à supporter la mienne, et puis, il me revendiquait et il me citait. Il me proposait même de foncer tête baissée dans ma propre invraisemblance. Mais foncer

tête baissée dans sa propre invraisemblance donne parfois des résultats surprenants, car l'invraisemblance n'inspire jamais aux autres un sentiment de sécurité<sup>25</sup>. « Comme mes plus beaux personnages tu n'es pas vraisemblable », m'avait dit Pierre. Savait-il à quel point je ne l'étais pas? Certes sa lettre m'avait fait du bien, mais elle avait surtout fortifié ma volonté d'aller au bout de mes émotions face au film.

---

<sup>25</sup> Aristote l'avait bien compris lui qui disait: « Mieux vaut un vraisemblable impossible qu'un possible invraisemblable. » Le vraisemblable c'est en quelque sorte l'idée reçue, l'idée bien installée, celle qui a pignon sur rue, pourrait-on dire, celle qui ne remet rien en question, celle qui se contente d'elle-même.

Pierre avait semé en moi une graine de rébellion. Il me proposait l'in vraisemblance et le malaise pour échapper à l'indifférence. Il voulait que je remette en cause le granit fondamental.

Ce que je fis en me rendant à l'ONF avec Bernard et Yvan, rencontrer Jacques Bobet, producteur, et Pierre Perrault,

réalisateur, pour revendiquer des choses très particulières. On avait tourné trente-cinq heures de pocalleries, mais le plus pocaille restait à venir.

Pierre avait déjà dit que « nous fréquentions la corde raide », et que « nous étions libres comme l'anarchie ». Eh bien, ce fut libres comme l'anarchie que nous arrivâmes à l'ONF cet après-midi-là. Nous nous liquions, par amitié pocaille, contre celui qui travaillait à nous mettre en légende<sup>26</sup>. Nous exigeons de la production qu'elle cède à Yvan tout le métrage de la Bête pour qu'il monte, à son tour, une version de notre chasse. En fait, nous voulions qu'Yvan, l'assistant-réalisateur du film et un ami d'adolescence avec qui nous avons fait les 400 coups, dirige le montage de nos images parce que nous croyions aussi en lui. Et aussi parce que nous voulions qu'il ait sa chance dans le cinéma, plus un salaire fixe.

C'était Yvan qui avait parlé de nous à Pierre. C'était Yvan qui l'avait emmené dans notre pays des Hautes-Rivières. C'était lui qui, avec sa façon de nous légender, de nous fabuler, de nous

---

<sup>26</sup> Pour la clarté de l'aventure que je raconte, je rappellerai qu'à l'hiver 1982 pendant que je me livrais à un duel épistolaire avec Pierre, Bernard, de son côté, livrait une autre bataille en compagnie d'Yvan. Il revendiquait un droit de regard sur le film et il me demandait de l'appuyer. Ce que je fis.

recréer, avait convaincu Pierre de la beauté de nos passions. Yvan était le Delacroix de notre romantisme et le mémorialiste de nos délires. Nous appartenions à ses inquiétudes et à ses rêves, nous étions son fleuve à lui, son eau de mer, son sel, nous représentions son départ. Nous voulions qu'il métaphorise le monde, qu'il déverse sur lui ses trouvailles géniales et son esthétique nietzschéenne.

J'aimais Pierre, mais j'aimais aussi Yvan. J'aimais Pierre non seulement parce que j'avais vécu avec lui des moments intenses, mais aussi parce que Yvan m'en avait fait un portrait sublime. Il me l'avait présenté comme un géant de nos lettres en le comparant à Pablo Neruda et en brandissant Gélivures<sup>27</sup> comme la Bible. Moi, j'avais écouté ses paroles comme un croyant écoute la lecture du Talmud.

Jacques Bobet fut d'un calme admirable, Pierre, plus nerveux, tenta de nous faire comprendre l'affection qu'il avait pour nous sur qui il avait déjà écrit:

Comment dire leur tempérament? Leur faconde? Ils vivent au superlatif. Ils changent en exploit le plomb vil de la misère quotidienne. Ils font l'apologie du moins que rien. Ils ignorent la banalité. Du moindre incident ils font toute une histoire...L'ironie est leur violon. Leurs flèches sont empoisonnées. Ils sont de grands jouteurs. Ils oratorient le présent. Ils invectivent toute prétention. Ils sacrifient toute tendresse sur

---

<sup>27</sup> Pierre Perrault, Gélivures, Montréal, Hexagone, 1977, 209 p.

l'autel de l'esprit.

Certes Pierre nous aimait et aimait notre pays où « toute chose est mise en légende aussitôt qu'on s'avise d'en parler. Comme si on y vivait encore l'épopée ». Nul doute qu'il nous aimait, nous qui n'« érigeons le discours que pour le mettre en pièces », mais ce jour-là nous étions fermés à la tendresse, nous la sacrifions sur l'autel de la raison. C'était toutefois une raison de pocaille, belle et sublime, qui se foutait d'elle-même. Nous remettions tout en question.

Aussi, non seulement nous posions un geste de rebelles, mais encore nous commettions un acte sacrilège, car nous balayions tout un univers sacré dans nos demandes. Comme on dit, nous retournions la terre. Les fils contre le père, les fils se réunissaient pour tuer le père, pour prendre sa place. Freud et compagnie auraient passé un excellent après-midi avec nous. Mais le père ne mourut pas, nous eûmes droit à une de ses lettres dès le lendemain:

Je donne la parole aux hommes mais c'est moi qui la donne, c'est moi qui arbitre le mouvement du film, sans prendre aucun autre parti que celui du film; et si les hommes me retirent leur parole il ne me reste plus qu'à le regretter et à retirer le film: au nom de quelle vérité plus grande?

Il était clair et net. Sa lettre avait dix-sept pages remplies de mots bien pesés. Une vraie lettre d'autorité. « Le film est un nouvel être qui n'a rien à voir avec les querelles de

clôture qui tourmentent le paysage », écrivait-il. « J'ai entièrement investi ce film dans l'amitié. Si vous l'empêchez, cela ne changera rien à mon sentiment. On ne passe pas une année de sa vie à fréquenter La Bête lumineuse sans en être transformé. »

Pierre l'envoyait à tous et à chacun en ne prétendant rien faire de plus pour défendre notre film. Au verso de la dernière page, il avait écrit à mon intention: « Tu quoque!!! »

Moi, assassin! je crus bien que c'en était fini de mes projets avec lui. Je pensais même qu'il ne me reparlerait plus. Je me trompais. Car un mois plus tard, je recevais ce texte:

Il a une mémoire fabuleuse, un bagout génétique incomparable, une curiosité sans bornes et surtout une capacité d'aborder: un vrai pirate de l'âme. Le révélateur en somme que je cherche. Je n'en dirai pas plus. Qu'il suffise que je dise ma confiance qu'il s'agit du regard dont j'ai besoin.

Pierre me décrivait ainsi aux membres du comité des projets de l'ONF. La France lui avait proposé de faire un film sur une ville française; il avait choisi Saint-Malo:

Pour le mettre dans le coup, je lui proposerai de faire cet été une recherche à partir des textes de Cartier sur l'iconographie du fleuve. Il s'agirait de le nourrir de Cartier et de mer. Car il y a aussi beaucoup de mer à Saint-Malo.

Non seulement j'allais devenir son regard, mais encore j'étais promu au rang de chercheur. Avait-il déjà oublié ma révolte?

Troisième partie  
**Recherche**

10

Pierre était encore plus invraisemblable que je pouvais l'être. Lui aussi fonçait tête baissée, mais avec une boussole cependant. Car il n'était pas le navigateur du hasard mais l'homme d'une volonté. Saint-Malo, la Bretagne, l'Europe avec lui s'offraient à moi, et cela malgré sa rébellion. Une chance unique pour un professeur de cinéma. J'y voyais de l'honneur et du prestige. J'étais inquiet, cependant, car l'expérience de la Bête m'avait ébranlé. Étais-je prêt à vivre une autre aventure devant une caméra? Était-ce logique? Je n'avais pas les idées claires.

Pierre Perrault me fascinait toujours. Il lui suffisait de me faire signe pour que mon humeur retrouve son élan et pour que je sois prêt à vivre passionnément une nouvelle aventure avec lui. J'aimais cet homme d'une grande amitié. Sa sollicitude calmait mon angoisse.

Tout repartit donc comme si rien ne s'était passé. Ce fut une chevauchée fantastique: les bibliothèques de l'Outaouais se souviennent encore de mon enthousiasme. Je dévorai les récits des grands explorateurs, d'Eric le Rouge à Samuel de Champlain. Articles, cartes, manuscrits, notes, films, tout y passa. Et comme le XVI<sup>e</sup> siècle ne me suffit pas, je me jetai à corps perdu dans les flots littéraires du XIX<sup>e</sup> siècle malouin, scrutant à la loupe d'abord l'oeuvre du chevalier de Chateaubriand et, plus tard, celle du prêtre Félicité de Lamennais. Je tempérai l'orgueil du premier par celui du deuxième. Mes lectures furent passionnantes. Je redécouvris l'Amérique avec les yeux d'Atala, et Dieu avec ceux de Félicité. Avec eux, Jacques Cartier et beaucoup d'autres, j'oubliai les tracas de La Bête lumineuse pour devenir amoureux de Saint-Malo que je n'avais jamais vu.

Au reste, ma passion pour le malouin Chateaubriand devint telle que je ne me contentai plus de le lire, je le commentai: « C'est parce qu'il parle de mamelles, de cendres et de mère qu'Atala est un livre de naissance ». Le style du chevalier me ravissait. Cet homme écrivait avec une déchirure dans l'âme, et j'aimais disparaître dans le tourbillon de ses ellipses: « Ton

père t'a créée jadis sur mes lèvres par un baiser<sup>28</sup>». Le jour, j'épluchais Cartier, le soir, j'oubliais tout avec François-René. Seule Lorraine m'était en vue quand je refaisais surface, et je lui parlais du chevalier comme un autre lui aurait fait une caresse. J'avais tant besoin d'oublier.

J'avais déjà goûté le Génie du Christianisme, Atala, plusieurs tomes des Mémoires d'Outre-tombe, quand je vins voir Pierre à Montréal le vingt-neuf juin. Ce jour-là, « je marchais à grands pas, le visage enflammé, le vent sifflant dans ma chevelure, ne sentant ni pluie, ni frimas, enchanté, tourmenté, et comme possédé par le démon de mon cœur », et Pierre m'apparut « comme la lune dans la nuit orageuse<sup>29</sup> ». Mais au fait, il ne pleuvait pas à Montréal cette journée-là, mais j'avais René dans la tête.

Pierre me recevait dans la grande salle de l'ONF pour une séance de mixage de la Bête. Comme j'étais arrivé en retard, je ne vis que la deuxième moitié du film.

Il m'expliqua certaines particularités du montage, tout en indiquant au mixeur des nuances de ton à corriger. Certes j'écoutais ses explications, mais je regardais sans voir et, pour la première fois, La Bête lumineuse me sembla lointaine. J'étais quelqu'un d'autre sur l'écran, un étranger. Mon esprit était

<sup>28</sup> Atala, Montréal, Les Editions Fernand Pilon, p. 121.

<sup>29</sup> René, Montréal, Les Editions Fernand Pilon, p. 158.

ailleurs: à Saint-Malo à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Je fuyais la révolution pour l'Amérique avec le jeune chevalier François-René de Chateaubriand.

Cette journée-là, c'était aussi l'anniversaire de naissance de Pierre, comme par hasard la même journée que celui de ma mère, à la différence qu'elle était née un vingt-neuf juin treize ans plus tôt. Je lui offris Le Colosse de Maroussi. Quoi offrir d'autre à un poète qui ne croit pas à la fiction?

- Etes-vous libres, Lorraine et toi, la fin de semaine du dix juillet? me demanda-t-il alors. J'ai des amis bretons à vous présenter à Baie Saint-Paul. Si vous n'êtes pas trop pressés, on tournera une ou deux séquences avec Léopold Tremblay à l'Île aux Coudres.

- Déjà!

- Déjà, se contenta-t-il de répondre en imitant allègrement mon intonation.

C'était plus tôt que prévu. Il restait deux semaines avant ce tournage, et cela m'apparaissait court. En revanche j'avais beaucoup lu sur Cartier et le fleuve; ma recherche était avancée. J'étais heureux, car tourner avec Léopold Tremblay était un honneur pour moi comme cela l'avait été quand j'avais tourné avec Maurice Chaillot. Ces deux hommes étaient mes personnages préférés de l'œuvre de Pierre. De plus, Pierre m'annonçait qu'il nous présenterait des amis bretons. J'avais hâte, cela m'intriguait.

Cela me stimula aussi.

De retour à Hull, je mis de côté les Mémoires d'Outre-tombe et je complétais de façon intensive mes lectures sur le fleuve de manière à mieux préparer mes rencontres de Charlevoix. J'avais maintenant le goût de l'eau et du limon.

Le dix juillet au matin, Lorraine et moi quittions Hull pour Baie Saint-Paul, que nous aperçûmes vers sept heures trente du soir, tapie au pied d'une montagne, ville ouverte sur une mer où, non loin, l'île aux Coudres mouillait comme un immense navire qui aurait jeté là l'ancre depuis des millénaires.

Yolande Perrault nous attendait avec les Frémont, ses invités bretons, sur la pelouse de sa maison de campagne située près du fleuve. Pierre était allé téléphoner à Hull de l'Hôtel Belle Plage pour savoir si nous étions partis. Il ne tarda pas cependant à se joindre à nous en s'étonnant avec humour de notre arrivée.

" Loïc et Isabelle seront nos hôtes pendant le tournage à Saint-Malo ", dit Pierre en nous invitant à passer dans la salle à dîner. Ce faisant, il alluma une conversation qui ne devait plus s'arrêter.

Ce fut un pot-pourri de monologues où chacun rassembla ses énergies pour séduire les autres. Même le silence de Lorraine distilla un parfum de conquête.

C'est fou comme un projet de film peut fouetter la mémoire, délier la langue et ouvrir le cœur. Nous plongeons dans un raccourci de vie où tout passe à la vitesse de la foudre. Les années sont concentrées dans quelques phrases dites avec de grands gestes précipités. C'est ce qui arriva à Baie Saint-Paul<sup>30</sup>. A la fin de la soirée, je savais le code génétique de Loïc, lui connaissait le mien. J'avais appris aussi qu'Isabelle et lui étaient comédiens de théâtre et qu'Isabelle avait écrit une pièce sur Félicité de Lamennais. En contrepartie, ils savaient que j'avais commis un recueil de poèmes. Vanité oblige.

Je les trouvais beaux et intelligents, ces Bretons. Et je crois bien même que cela me rendait un peu jaloux. Car Pierre semblait beaucoup apprécier leur compagnie. Dans les faits, j'aurais voulu avoir Pierre pour moi tout seul ce soir-là. Car j'étais impatient de lui montrer les documents iconographiques que j'avais mis au point sur Cartier et le fleuve dans l'espoir qu'ils lui serviraient. J'avais travaillé fort et je cherchais une gratification.

Laisant Pierre à ses invités, je sortis me promener puis je revins dans le jardin des Perrault où, tard dans la nuit, je me parlai seul parmi les jaseurs des cèdres.

<sup>30</sup> De ma vie, il ne m'était arrivé d'opérer un vidage de saq comme celui-là qu'à une seule occasion. C'était, je m'en souviens, avec mon ami Maurice Chaillot, lors de notre premier tête à tête aux Trois canards, un restaurant de Hull, pendant le mois de juin 1980, quelques mois avant le tournage de La Bête lumineuse.

J'avais encore des restes de paroles dans la bouche le lendemain à mon réveil.

En prévision de notre rencontre avec Loïc et Isabelle, j'avais apporté deux films de Pierre Perrault. Le Jean-Richard et Les Voituriers d'eau. J'avais souvent présenté ces films à mes étudiants, mais les montrer en présence du cinéaste qui les avait faits relevait d'une autre pédagogie. Je ne raconterai pas comment nous nous y sommes pris pour transformer la grande salle à dîner en salle de cinéma, car masquer les fenêtres hautes de la pièce tint de l'exploit alpestre. Après le petit déjeuner, nous mîmes une grosse heure de préparation avant de projeter le premier film: Le Jean-Richard.

J'étais assis en retrait et je pouvais regarder les spectateurs à mon aise. Pierre était impassible. Refaisait-il un nouveau montage ou revivait-il les à-côtés du film? Loïc et Isabelle, eux, s'échangeaient des sourires heureux. Comment ne pas l'être, le texte de la narration était remarquable. Il suivait au pas à pas la construction d'une des dernières goélettes du Saint-Laurent, un navire qu'on « instruisait des nécessités de la mer<sup>31</sup> ».

---

<sup>31</sup> Phrase extraite du film.

Pierre leur fit remarquer que plusieurs années le séparaient de cette aventure d'Au pays de Neufve France. C'était comme si ce film avait appartenu à la préhistoire. Il est vrai que sa forme était celle d'un documentaire classique, alors qu'avec Les Voitures d'eau, Loïc et Isabelle seraient confrontés à l'approche du direct, cette nouvelle façon de dire la réalité que Pierre Perrault et Michel Brault avaient développée dans Pour la suite du monde.

Comme le temps pressait, nous n'avons regardé que la deuxième bobine du film. Grand-Louis ressuscita sous nos yeux avec sa grande figure toute trouée de vie et sa voix pleine de récits fabuleux. Loïc et Isabelle firent un effort pour le comprendre et ne rien perdre du charme de son personnage. Je leur dis alors que le film que nous devions tourner avec eux à Saint-Malo s'apparenterait à ce cinéma.

Pendant que je remis le matériel cinématographique dans ses boîtes, Pierre nous entretint de Grand-Louis, ce magicien de la langue vernaculaire qui était mort l'année précédente. Il nous raconta comment ce cultivateur-poète-et-chantre-d'église avait chanté son propre requiem sur son lit d'hôpital peu avant de mourir.

« Embaumez-vous vos morts, en Bretagne? » demandai-je alors à Loïc à brûle-pourpoint. Ma question le fit sourire comme, du reste, elle amusa Pierre, qui enchaîna sur des phrases savou-

reuses proférées lors de veillées au corps québécoises: « Mon Dieu qu'ils l'ont bien réussi! » dit-il d'une voix ironiquement sereine. Il y a de ces phrases qui résument une culture à elles seules.

Sur ce, Pierre nous invita à marcher vers le quai de Baie Saint-Paul, histoire d'oublier le passé pour mieux préparer l'avenir.

Cette rencontre de Baie Saint-Paul marquait en fait une étape importante de la recherche pour le tournage de Saint-Malo<sup>32</sup>, étape propitiatoire, devrais-je écrire, car elle fut ce moment privilégié où un cinéaste peut mesurer les forces en présence. Pendant la promenade que nous fîmes peu avant le dîner, Pierre se contenta d'aiguillonner notre conversation. Loïc nous parla du château de François-René à Combourg et de la mairie de Saint-Malo, moi, je lui parlai de Maniwaki.

Au retour, un succulent repas de Yolande nous attendait, avec comme dessert des biscuits écossais aux fraises de Charlevoix arrosées de sirop d'érable, -- de quoi nous faire rêver.

De fait, nous avons rêvé de cinéma. Non pas du film pour lequel nous nous rencontrions, mais des héros cinématographiques que nous aurions aimé être. Pierre évoqua ces grands comédiens

<sup>32</sup> Titre de tournage du film Les Voiles bas et en travers.

qu'avaient été Louis Jovet et Michel Simon, Loïc nous raconta Gary Cooper, quant à moi, je suscitai la figure de Robert Hossein, ce comédien que j'aime beaucoup, auquel ressemble un peu mon cousin Philippe. J'expliquai son regard à la fois doux et inquiet devant lequel j'avais toujours eu l'impression de lire l'histoire d'un cœur. C'était, du reste, ce que j'avais toujours cherché à lire dans les yeux d'une personne. J'avais vu, un jour, un oiseau en braise dans les yeux de Lorraine; il volait sur sa bouche silencieuse. Il y a des gens qui ne sourient que de la bouche et gardent leurs yeux éteints; Lorraine, elle, sourit surtout des yeux, où se joue chaque fois le charme de son cœur.

Nous sortîmes de table au milieu de l'après-midi. Loïc et Isabelle devaient rentrer à Québec, où ils étaient venus chercher les traces de Cartier pour leur prochain spectacle de théâtre. Nous nous promîmes de nous revoir à Saint-Malo à la fin de septembre.

Comme les Perrault ne devaient revenir à Baie Saint-Paul que vers huit heures du soir, je proposai à Lorraine d'aller faire un tour sur la côte jusqu'à la Malbaie, de manière à compléter de vive vue nos connaissances livresques du fleuve. J'espérais y trouver quelques bonnes idées à raconter à Léopold. Car le lendemain était jour de tournage avec lui, à l'Île aux Coudres, et nous devions parler ensemble de Cartier et du fleuve. J'avais donc besoin de m'alimenter. Un personnage de cinéma direct est en quelque sorte son propre scénariste, il compose avec le réel pour

mieux transformer son imaginaire. Il lui faut des émotions fortes.

J'en ai eues.

Les Perrault et les Frémont partis, Lorraine et moi avons donné à cette soudaine solitude l'ardeur de notre imagination amoureuse. Je ne dirai jamais assez l'importance de Lorraine. Elle était cet équilibre que je n'avais pas. Elle apportait à mes fictions l'harmonie d'une pensée claire et judicieuse. Aussi lui découvrais-je sans retenue l'étendue vertigineuse de mes aspirations.

Nous nous sommes donc euphoriquement envolés vers La Malbaie.

Qui n'a jamais grimpé les côtes abruptes des Eboulements ou n'a pas traversé le village de Saint-Irénée ne sait pas ce que c'est que de monter au ciel. Ce sont les villages les plus haut juchés du pays, si haut que l'ivresse des hauteurs arrive à nous faire douter que ce sont des hommes et non des oiseaux qui les habitent, car pour faire une transaction bancaire ou pour aller chanter les vêpres, ces villageois doivent changer d'altitude. Dieu a sans doute élevé ces montagnes pour honorer la mer, les nuages se rassemblent en troupeau au-dessus d'elles pour y pisser, et les montagnes pleurent incontinentes cet outrage dans le fleuve. Là-haut, l'air est vivifiant. Cela sentait bon et ma bouche évoquait encore ces riches odeurs de montagne quand, arrivés à La Malbaie, Lorraine me dit: « Ne trouves-tu pas que ça sent plutôt le poisson pourri? » Alors, mes sens, encore accrochés aux hauteurs, plongèrent rapidement dans la mer à l'endroit même d'où sortaient des odeurs cavalières qui laissaient à entendre que des monstres marins avaient choisi cette baie maudite pour se soulager.

Nous suivîmes le rivage en quête de goélands, mais nous n'en trouvâmes qu'un, et il semblait mortifié. Il s'appelait "Goéland bleu". C'était en effet une vieille goélette venue mourir au quai qui l'avait vu naître. Elle était délabrée, hoqueteuse, déchiquetée, le corps percé, pourri, gangrené. Elle était moribonde. Elle cherchait désespérément son haleine à travers les miasmes de la batture. Un écriteau ironique, pendu à son château de poupe, indiquait qu'elle était à vendre. A vendre, cet oiseau décharné

au ventre meurtri et affaîssé par trop de courses et trop de tempêtes!

C'était là une autre image du fleuve. L'image d'une désolation. Elle contrastait beaucoup avec ce que j'avais lu sur lui. Ce fleuve n'était pas le fleuve de mon imagination. Ce n'était plus le fleuve de mes lectures, le fleuve de Jacques Rousseau par exemple<sup>33</sup> où le grès côtoyait les marsouins, les battures invitaient l'agriculteur, les embruns saluaient le navigateur, les rats musqués montaient dans les maisons, la morue nageait dans le gosier des hommes, la salicaire guérissait les chevaux, les glaces faisaient danser l'imagination des riverains et les marées inondaient les mémoires. Je n'avais pas l'image de ce fleuve devant moi, mais celle d'une pollution, celle d'une défaite.

Quand nous revînmes chez Yolande et Pierre, la nuit de Baie Saint-Paul ressemblait à un vaste papillon endormi.

Les Perrault n'étaient pas seuls dans la salle à dîner, deux personnes veillaient avec eux. Deux personnes que je ne devais pas oublier de sitôt.

---

<sup>33</sup> Dans " Pour une esquisse biogéographique du Saint-Laurent ", Jacques Rousseau voyait le fleuve comme une merveille prêtée à l'homme par la nature.

En entrant, une femme grande, presque jeune, nous salua en se présentant: « Simone », dit-elle. Puis un homme plutôt mince, aux moustaches félines et aux yeux de feu nous dit: « Bonsoir Mademoiselle! bonsoir Monsieur! » avec cette voix sonore qu'on ne retrouve plus de nos jours que dans certaines églises à l'heure du sermon.

C'était Michel Chartrand, le syndicaliste, l'homme des grandes causes. Je connaissais ses frasques et ses bourrasques, j'allais découvrir son amertume et sa tendresse.

Yolande passa des fruits que Lorraine et moi mangeâmes en silence. Nous nous contentâmes d'écouter ces couples d'ainés raconter l'histoire du Québec, de la Conquête à la Crise d'octobre, en se passant tour à tour le flambeau de la conscience. Leur Québec était de chair et de sang. Avec eux notre histoire reprenait de justes mesures.

Pierre, très calme, avait la foulée d'un marathonnier, Yolande, celle d'un coureur de dix milles mètres, Simone avalait le mille à grand rythme et Michel sprintait. Combien de "cent mètres" fit-il ce soir-là? Je ne sais trop. Une idée venait pépier devant lui, il l'attrapait tout de suite et partait aussitôt au galop. Son épouse me faisait penser à une aurige qui sait laisser aller la monture. Elle ne l'arrêtait jamais brusquement. Elle savait calmer ses ardeurs. Quelques mots tendres et affectueux suffisaient pour apaiser momentanément son grand coursier. Elle

prolongeait ainsi la vie de cet homme à sa façon, la rendant dépendante d'elle et elle de lui, si bien qu'on se serait cru devant une créature hybride, sorte de centaure sorti du poumon de la terre laurentienne.

Avec Simone, nous avons appris que l'amour avait ses humiliations, car on avait humilié le leur pendant la Crise d'octobre, où Michel avait été emprisonné. Elle nous narra d'une voix émue les vicissitudes de la conscience québécoise. Humiliée, elle l'avait été dans ses visites à son mari en prison, car, à chaque fois, on l'avait fouillée pour s'assurer qu'elle ne cachait rien de subversif dans son corps. Humiliée aussi par le silence soudain et anonyme de ses anciens amis, qui avaient peur d'être vus en sa présence.

Ce furent les moments les plus forts de la soirée, mais en même temps les plus tendres. Il y avait dans son intense parole de croyante une échappée lumineuse du coeur. Nous l'écoutions tous et nous écoutions aussi nos corps bouleversés par cette ferme plainte d'amoureuse.

Quels amis merveilleux ils formaient ces quatre-là dans le plein juillet de Baie Saint-Paul. Et quel raffinement dans leur départ, vers minuit, quand, avant de se quitter définitivement, ils firent une dernière fois le tour du monde sur leurs lèvres mûres, qui n'en finissaient plus de souffler au large une paix pour les hommes.

Le sommeil ne fut pas au rendez-vous cette nuit-là. L'aventure sur la côte et la rencontre des Chartrand avaient été trop intenses. J'avais eu les émotions fortes que j'avais désirées. Me serviraient-elles pendant le tournage du lendemain?

La camionnette ultrafourguée de l'ONF se stationna dans la cour des Perrault vers neuf heures du matin. Martin Leclerc et son équipe avaient quitté Montréal à cinq heures. Martin était en grande forme. Il avait pour le seconder un jeune homme prénommé Michel, fraîchement sorti de l'école. Avec eux, il y avait Odie, l'homme à tout faire, l'homme de camp, celui à qui l'on confie le négoce avec les étoiles et la tempête, à charge pour lui d'implorer les dieux au besoin. Je cherchais le preneur de son, je

m'attendais à voir Yves Gendron, le paisible ingénieur du son de La Bête lumineuse, celui à qui j'aurais raconté l'histoire du monde, tant j'avais décelé en lui la capacité de tout entendre, mais Yves n'était pas là. Ce serait un autre et cet autre nous attendait à Saint-Joseph-de-la-rive pour traverser à l'Île aux Coudres. Il s'appelait Alain; il arrivait de Chicoutimi. Grand, élancé, le sourire discret, il écoutait plus qu'il ne parlait.

Léopold Tremblay n'était pas chez lui. Il était parti aux funérailles d'une parente, mais il devait revenir d'un moment à l'autre. J'avais hâte de rencontrer l'homme énergique de Pour la suite du monde, l'organisateur de la chasse aux marsouins. Je l'imaginai tel que je l'avais vu dans le film: une belle tête brune avec un sourire de gagnant. J'attendais donc un homme d'âge mûr, mais c'est un jeune vieillard qui arriva: Léopold avait les cheveux blancs de sa mère. Les images cinématographiques nous jouent parfois des tours, car le cinéma fait entrer le passé en tant que présent dans nos têtes. Léopold n'en était pas moins triomphant au volant de sa petite "Maverick". Ses paroles sortirent de la voiture avant même que son corps ne les suive. La bouche ne lui arrêtait plus, une bouche large et riche, dont l'architecture massive semblait faite sur mesure pour la chouennerie. Il tendit à chacun une main vigoureuse en leur souhaitant la bienvenue à l'île.

Je ne réussis pas à parler tout de suite, cet homme m'impressionnait. Quand enfin je me décidai, je lui dis que je

venais des hautes rivières, ce qui était vrai, et que j'étais Indien, ce qui était un mensonge. Mais je voulais faire bonne figure et en même temps rendre hommage à Maniwaki, ma terre natale, qui est terre algonquine. Je le mettais en quelque sorte au défi, car Léopold, dans Pour la suite du monde, avait défendu l'intelligence des Blancs contre celle des Sauvages. Selon lui, c'étaient les Français qui avaient inventé la pêche aux marsouins et non les Indiens. Je m'attendais à ce qu'il reprenne le même discours, mais, à ma grande surprise, il me répondit: « Vous savez, l'une de mes brus est Montagnaise. » Pris au dépourvu, je lui avouai ma fabulation, en prenant soin, cependant, de ne pas tout révéler. « En réalité je suis métissé », lui dis-je, ajoutant que je devais cette distinction généalogique à un lointain ancêtre qui avait pris certaines libertés avec une jeune nomade. Ce n'était pas encore tout à fait exact, mais il me faisait chaud au coeur de m'imaginer cette lignée, car celle-ci réconciliait en moi l'âme du colonisateur et celle du colonisé.

Nous n'avions pas encore tourné un seul pied de pellicule. Pierre avait choisi un autre endroit pour le premier tour de manivelle. Il voulait que nous commencions notre recherche des traces de Cartier à proximité de la traverse de l'île où nous attendait, du reste, Joachim Harvey, capitaine de navire et personnage de l'île.

Joachim était une sorte de grand pin vivant. Il avait les mains épaisses comme les glaces de février et une voix forte

comme le Nordost. Du haut de ses six pieds et de ses petits yeux brillants, il avait déjà commencé l'aventure, en sorte que nos présentations n'étaient pas tout à fait terminées qu'il me racontait les hauts et les bas d'un capitaine de goélette comme lui, dernier capitaine en service à l'île.

La rencontre de Léopold et de Joachim déclencha un feu d'artifice. Je devais en admirer toutes les nuances dans les heures suivantes.

Contrairement au tournage de La Bête lumineuse, où j'avais été en famille avec mes cousins et mes amis d'enfance dans les forêts des Hauts, ici je suivais des étrangers de l'âge de mon père sur les rives d'un fleuve qui ressemble déjà à la mer. Et ces étrangers étaient en plus de grands personnages de l'oeuvre de Pierre Perrault. Entre eux et moi, il y avait une distance mythique qu'il m'était difficile de franchir. Une longue amitié liait ces hommes et il ne semblait pas y avoir de place entre eux ni pour la timidité ni pour la gêne. C'est cette fraternité, je crois, qui me permit de surmonter mon appréhension et de vivre un après-midi mémorable.

L'obstination, l'entêtement, l'emportement, le pétillage, l'exclamation et la confusion devaient marquer notre quête. On nous avait réunis sur ces rives pour célébrer la mémoire et légender au besoin, aussi fut-il question de dates, de messes, de

goélettes et de mouillages. Où donc Jacques Cartier avait-il jeté l'ancre le six septembre 1535?

Joachim nous indiqua un chenal, large d'à peine vingt pieds, où, à ses dires, Cartier avait hiverné. Il ajouta qu'en face de cette batture coulait un petit ruisseau dans lequel les marins de Cartier étaient descendus pour laver leur linge. « Le ruisseau-de-la-lessive », dit-il. C'était trop beau. La chouenne de Joachim dépassait tout ce que j'avais pu lire sur les voyages du Malouin.

Joachim donnait dans la fable et cela me ravissait. Il racontait des choses qui auraient apoplexié plusieurs historiens, mais elles donnaient un air de fête au patrimoine. Après tout, l'histoire a bien le droit, elle aussi, de s'offrir les caprices d'une broderie langagière, tout exquis et polissons qu'en pouvaient être les motifs. Au reste, l'histoire fut heureuse cet après-midi-là. Il y eut un tel abordage de souvenirs que bientôt naquit une nouvelle façon de nommer les choses. Joachim, notre capitaine, avait largué les voiles et, malgré les réticences du timonier Léopold, il passait outre aux convenances de la réalité pour féconder le rêve. Bientôt, les petites fleurs des champs subirent ses frasques lexicographiques. Il était tellement empressé de dire son fleuve et son île qu'il en vint à prendre les timides marguerites pour des pissenlits. Moi, j'acquiesçais à chacun de ses baptêmes; j'ajoutais même à sa faconde en lui

racontant que, chez moi, nous courtisions les filles en effeuillant le pissenlit blanc.

Du ruisseau-de-la-lessive, nous nous transportâmes chez un artisan de l'île qui avait créé un Jacques Cartier en bois polychrome. Joachim ghouenna une apologie remarquable devant cette sculpture. Il compara Cartier à Napoléon et ce fut, pour ce dernier, une défaite encore plus dure que ne l'avait été Waterloo. Notre capitaine nous quitta sur cette victoire.

Léopold et moi revînmes alors au village de Saint-Bernard-sur-mer faire une visite à la croix qu'on a érigé en l'honneur de Cartier. Léopold n'était plus pour moi un grand-père, mais un compagnon. Ses soixante-quinze ans avaient fondu, et c'est avec une fraîcheur d'adolescents que nous nous sommes taquinés peu avant le dernier tournage. Il évoqua devant la caméra son père Alexis et sa mère Marie avec le ravissement de l'enfant encore tout imprégné d'admiration pour ceux qui l'avaient vu naître. Ce fut l'instant prégnant de la journée.

A dix-huit heures, nous reprenions le traversier pour la terre du nord, avec la promesse de revoir Léopold tôt le lendemain, car il devait venir avec Lorraine et moi à Québec; Pierre avait pris rendez-vous pour nous avec la Grande Hermine.

Jamais je ne fis en voiture un trajet plus bouleversant que celui qui me conduisit, ce treize juillet 1982, de Baie Saint-Paul à Québec avec Lorraine et Léopold.

Léopold était ineffable. Un concertiste de premier ordre. Son instrument à lui, c'était sa voix, et il joua d'elle avec le génie de l'émotion. L'histoire politique, l'histoire marine, l'histoire de coeur de l'île grandissait dans sa bouche. Il monta

si haut dans ses vérités que, pendant un moment, j'eus le goût d'abandonner le volant pour pouvoir le serrer dans mes bras. Toute son humanité que j'avais observée la veille m'envahissait avec cette douce force qu'a le jour quand il se lève.

Nous arrivâmes dans le parc Cartier-Brébeuf à Limoilou au milieu de l'avant-midi. La Grande Hermine était en cale sèche. Le beau navire s'abandonnait aux mains habiles des calfats venus de l'Île aux Coudres. J'étais sous le choc de mon voyage avec Léopold.

Aussi, lorsque Pierre nous demanda de marcher vers le navire et d'entamer une discussion, je me sentis handicapé. Pourtant j'avais beaucoup lu sur ce voilier célèbre. Je connaissais plusieurs histoires de mer, plusieurs histoires de Malouins, comme celle de la dévotion à la Vierge qu'autrefois les marins bretons allaient prier pieds nus, une chandelle de suif à la main et un petit vaisseau finement gréé à suspendre à la voûte de la chapelle; je connaissais plusieurs histoires de coeurs de marins superstitieux comme les gros coeurs des bûcherons de chez nous qui sacrent et prient comme s'ils avaient deux bouches pour dire les mêmes noms; j'avais, avant de venir dans Charlevoix, dépouillé tant d'écritures, tant de livres, tant de documents, fouillé le Cahier des dix, consulté nos historiens et nos essayistes de babord à tribord jusqu'au Faucher de Saint-Maurice préfacé par Jacques Ferron, le maître ironique, ce soleil qui attire les nuages, oui, j'avais tout pour éblouir Léopold cette

journée-là, tout, mais ce treize juillet 1982, mon beau savoir me parut ridicule devant la spontanéité et la sagesse de Léopold. Car il semblait connaître la Grande Hermine comme s'il l'avait toujours habitée. Moi, j'habitais des archives, mon esprit consultait des tables des matières à la recherche de références intelligentes pour, tout au moins, ne pas trop décevoir l'imagination de Léopold. Il eût été préférable, je crois, que j'eusse la vivifiante intelligence des marins. Elle m'aurait peut-être permis à moi aussi de dire spontanément devant la ronde proue du navire: « Regarde, c'est un ventre de goéland! »

Je quittai Léopold la même journée pour me rendre à Blue Sea, où je passai quelques jours de vacances avant de reprendre ma recherche.

La mer m'entourait depuis plusieurs mois déjà, à tel point, du reste, que la furie de La Bête lumineuse était devenue un murmure faible et doux. Il est vrai que je n'avais pas vu les compagnons depuis un certain temps et, donc, que je n'avais pas eu l'occasion de ressasser des souvenirs. Hormis la lettre de Pierre envoyée à tous les participants au film, le lendemain de notre passage à l'CNF, il n'y avait pas eu de suite à nos revendications faites auprès du producteur Jacques Bobet. Aussi

trouvai-je dans mes lectures une paix que j'aurais cherchée en vain dans mes souvenirs. Mon travail de chercheur me rendait heureux. L'argent qu'il me rapporterait me permettrait d'emmener Lorraine en Bretagne. Elle prendrait l'avion. Je prendrais le bateau de façon à mieux m'instruire encore de la mer. Du reste, mon billet était acheté. J'embarquais sur le Stefan Batory, un paquebot polonais en partance de Montréal pour Londres, le neuf septembre. Je rêvais déjà de ma traversée. Aussi quand pour me reposer de ma recherche, je courais sur la piste ovale située tout près du Collège, je scénarisais le futur tournage de Saint-Malo et mon voyage en bateau vers le vieux continent. Je courais tôt le matin et tard le soir avec un baladeur sur les oreilles et Tchaikowsky dans la tête.

Ce fut un bel été. Juillet m'avait comblé en me présentant Loïc et Isabelle, Léopold et Joachim; août brilla avec Perrault et Chateaubriand, Dante et Lamennais.

Je m'étais gardé pour les dernières étapes de mon travail Toutes îles de Pierre Perrault et quelques films que je n'avais pas encore vus de sa série Au pays de Neufve France. Depuis longtemps, j'avais entendu parler de Toutes îles comme d'un livre important, il fallait absolument que je le lise. Le temps s'y prêtait bien.

Toutes îles était magnifique. C'était le livre d'un poète que j'aimais. Pierre y continuait la vigoureuse évocation qu'il avait

commencée dans Tête à la baleine, un court métrage sur la migration des marins, où des gens d'un petit havre peu profond de la Basse Côte Nord transportaient avec eux leurs maisons selon les saisons. Ils vivaient de pêche saisonnière comme les Algiques, leurs prédécesseurs. Pauvres pour la plupart, ils n'avaient que la richesse de leur âme. L'été, ils pêchaient le caplan, l'automne, la morue. Leurs vacances étaient des îles nues où pousse le chicouté. Toutes îles faisait donc une place dans la mémoire québécoise à ces pêcheurs du début de notre monde, ces pêcheurs de caplan et de morue de Tête à la baleine, comme ces pêcheurs bien spéciaux de L'Anse tabatière, qui prenaient le loup-marin venu des glaces d'Eric le Rouge s'emmailler dans les rets d'hommes aux mains blanches.

Comment ne pas aimer ces hommes et ces femmes qui se mesurent aux glaces et au sel. Comment ne pas aimer ce pêcheur qui, écrit Pierre, « prend le jour comme il se donne; il n'a rien semé dans la mer ».

Je prenais aussi le jour comme il se donnait, et les jours étaient généreux avec moi. Je continuais à fond de train ma recherche, dévorant entre deux Barbeau, d'autres pages éclatantes de François-René. Et comme une lecture en attire d'autres, bientôt toute la mémoire du monde s'empila sur mon bureau. Chateaubriand m'emmena même aux portes de l'enfer. « Mais voulez-vous être remué », écrivait-il, « voulez-vous savoir jusqu'où l'imagination de la douleur peut s'étendre, voulez-vous connaître

la poésie des tortures et les hymnes de la chair et du sang, descendez dans l'enfer de Dante<sup>34</sup>. » J'y descendis.

Moi qui pensais que l'Enfer, c'était une promenade au coin de Saint-Laurent et Sainte-Catherine vers minuit quand la lune piaille, je descendis encore plus bas en suivant l'écriture elliptique et sexuelle de Dante. Tout le corps humain avait servi à l'édification de son cloaque poétique. Tout grouillait dans ce poème, même les corps enchâssés dans la glace. Son enfer était peuplé. C'était pour moi, cette journée-là, une sorte de Genèse alambiquée sortie du cerveau d'un alchimiste insomniaque. Miasme, relent, bave, boue, soufre concoctent dans cette oeuvre. Et malgré la poisse et la glu, je voulais traverser à tout prix cette mer infecte où surnageaient désespérément les hérétiques et les concussionnaires. Dans mon imagination de chercheur, je voyais L'Enfer comme une épreuve initiatique dont la victoire m'assurerait une félicité future.

De Dante, je passai à Rabelais, que je trouvai fort poaille, et de Rabelais, je nageai vers Félicité de Lamennais, le Félicité de la pièce d'Isabelle, le Félicité de Saint-Malo, dont je trouvai une vieille édition de ses Paroles d'un croyant à la Bibliothèque nationale. Ce petit livre valait à lui seul toute la

---

<sup>34</sup> François-René de Chateaubriand, Le Génie du Christianisme, p.173.

morphine de la terre. C'était un poème de sang en faveur de l'Esprit. Un appel à la conscience et à la liberté<sup>35</sup>.

Ces lectures passionnantes m'éloignaient de plus en plus du réel de La Bête lumineuse. Un réel que je n'aimais pas regarder en face, car il m'était pénible. Je préférais vivre la misère de Félicité, elle était plus confortable parce que plus distante.

Avec Félicité je fus emprisonné. Avec lui je devins Une voix de prison, oeuvre encore plus poétique, qui criait la douleur d'un esprit prisonnier de sa chair et victime de la cécité des hommes. Tout le pays malouin y surgissait comme une source sortie de la grisaille. S'y élevait la mémoire de l'enfance pure et insouciante.

C'était un livre d'eau et d'écume, une métaphore christique avec ses images poissonneuses: « comme elle s'élançait, sur les plaines mobiles, la frêle barque qu'animent les souffles de l'air », écrivait-il. Avec lui, je luttais contre les vagues et

<sup>35</sup> Cette oeuvre adressée aux Princes de l'Eglise avait suscité l'anathème. « [...] le 24 juin 1834, l'encyclique Singulari nos réproouvait, à l'occasion des Paroles d'un croyant, l'ensemble du système de l'auteur " écrit Jean-René Derré, dans Lamennais, ses amis... (Paris, Klincksieck, 1962, p. 679.)

On avait condamné sa morale socialiste. Moi, je ne la condamnais pas. Ma foi, cette journée-là, devint menaisienne. Elle ne fut plus « l'insecte ailé dans le ver qui rampe ». Avec Félicité, je m'opposai à tous les Grégoire XVI et à tous les Nicolas 1<sup>er</sup>; moi aussi, j'étais une Pologne humiliée. [Grégoire XVI soutint le tsar Nicolas 1<sup>er</sup> contre la Pologne.]

je les soumettais, je luttai contre les vents et je les domptais.

Je devais garder au fond de mon coeur ce Lamennais de la révolte et de l'humiliation. « Comprendras-tu enfin », me disait-il, « que la vie vient de moi, qu'elle est le souffle même de ma bouche ». Je comprenais que les épis destinés à apaiser ma faim ne croissaient pas dans la fange, et qu'il avait semé sur les lieux hauts le grain qui me nourrissait.

Passionné par ce Malouin remarquable, je lus beaucoup autour de lui, et découvris ainsi l'amitié qu'il portait à un certain Franz Liszt. Il ne m'en fallut pas plus pour imaginer que ces deux-là s'étaient déjà rencontrés sur le Sillon de Saint-Malo. Dès lors, ce fut avec le Mazeppa de Liszt accroché à mes oreilles que je courus, chaque matin et chaque soir, sur la piste ovale, en attendant de pouvoir le faire à Saint-Malo. Comme Pierre met rarement de la musique "off" dans ses films, j'avais imaginé cette façon subversive de faire entrer Liszt dans son tournage.

Le neuf septembre arriva.

A quatre heures de l'après-midi, j'étais appuyé au bastingage du pont arrière du Stefan Batory et je parlais avec ma mère placée sur la galerie du quai. Martin filmait en contrebas mes enfants, qui observaient le travail d'un insecte. La veille, nous avions tourné avec eux à la Grande Hermine. J'étais ému par le

témoignage d'amitié qu'on venait de me rendre. Plusieurs amis de La Bête lumineuse et des membres de ma parenté étaient venus me saluer. Maurice Chaillot et son fils Olivier m'avaient offert une couronne en fourrure de loup. « C'est pour chasser le mauvais oeil », m'avait dit Maurice en me la remettant. C'était sa corne d'abondance à lui. Elle apportait ainsi à mon voyage un petit air de sorcellerie de la Haute-Gatineau. Philippe et Nicholas m'avaient offert des fleurs, ce qu'aucun homme n'avait fait avant eux. Mon oncle Jim, le père de Philippe, marin dans le Pacifique pendant la dernière guerre, m'avait prodigué un conseil: « Fils », avait-il dit, « si tu ne veux pas être malade, prends des biscuits au soda et du rhum, beaucoup de rhum! » Ma mère et mes tantes Lucille et Noëlma m'avaient donné des baisers. Mes amis Yves et Manuel, une chaude poignée de main. Mon gros cousin Maurice, lui, m'avait offert ses "dollars" et son sourire de chasseur d'original. Sa bouche avait du panache.

A cinq heures, les remorqueurs s'acharnaient aux flancs du navire comme s'ils avaient voulu l'écorcher. Au loin, mes enfants m'envoyaient la main. Je ne savais plus si c'étaient eux qui s'éloignaient ou bien moi, j'avais le coeur humide, comme l'a toujours, je suppose, l'homme qui monte à bord d'un navire le coeur rempli de l'âme des siens.

Une demi-heure plus tard, le quai était presque un souvenir et mes bien-aimés, de petites taches blanches s'estompant dans l'encre du soir. Le navire était maintenant laissé à lui-même.

Le capitaine avait mis le cap sur Québec. C'était la rivière de Montréal, avec ses nombreuses balises et ses quelques hors-bords écornifleurs.

J'avais tenu à prendre le bateau de façon à m'imprégner de la mer pour en parler d'égal à égal avec les Bretons. J'y venais chercher d'autres connaissances, d'autres savoirs, d'autres émotions aussi. C'était la dernière étape de ma recherche. Je l'avais tant désirée.

A six heures, j'étais encore accoudé au bastingage quand une grosse voix polonaise lança à travers les haut-parleurs l'appel du souper. Je me dirigeai immédiatement vers ma cabine pour aller prendre quelques affaires. Nous étions quatre hommes à partager cette cabine 230. Un vieux Britannique s'y trouvait déjà. On nous avait donné, à lui et à moi, les lits superposés du coin gauche; lui dormirait en bas et moi en haut. Je fis un brin de causerie, puis je cherchai la salle à manger.

On mangeait du veau au moment où je m'assis à la place qu'on m'avait assignée. A ma gauche, deux jeunes Allemandes discutaient avec un jeune homme, et, bientôt, un autre larron nous rejoignit. Il était linguiste.

Je parlai peu. Même qu'au dessert, je pris congé de mes hôtes pour me glisser sur le gaillard de proue. Là, un homme dans la trentaine scrutait l'aval du fleuve. Il m'aborda le plus simplement du monde en anglais, puis dans un français laborieux qu'il mêlait à la vodka russe.

- Je suis Californien, dit-il, et vous?

- Québécois, répondis-je fièrement en embrassant du regard les terres du Saint-Laurent.

Il me félicita pour ma nationalité et m'offrit son alcool. Alors nous causâmes sur ce fleuve superbe. L'air était frais. Il vivifia notre propos. J'étais enfin parti. Je pouvais respirer un bon coup. Neuf jours devant moi. Neuf jours de mer. Neuf jours pour me détendre avant le nouveau tournage.

Nous conversâmes follement jusqu'aux Trois-Rivières où nous voulions assister au changement de pilotes. Car c'était des pilotes québécois qui guidaient le navire de Montréal aux Escoumins. Ils devaient se relayer aux Trois-Rivières et à Québec. Une fois passé les Escoumins, les pilotes du Batory reprendraient le contrôle du bateau.

Comme il faisait noir aux Trois-Rivières et que je dormais au passage de Québec, je ne vis que la dernière manoeuvre des Escoumins. Un petit bateau ceinturé de caoutchouc sortit alors de nulle part, fonça sur le Batory, vira sur son flanc, prit la vitesse du paquebot, d'où descendit, sur une échelle de cordage, le pilote québécois, qui sauta dans l'embarcation, laquelle s'éloigna aussitôt.

Aux Escoumins, le fleuve devient mer, et du bateau, j'avais l'impression d'assister à la naissance d'un géant. Les embruns charriaient maintenant leurs grains de sel.

Avant de monter à bord, je m'étais promis de tenir rigoureusement le journal de mes faits et gestes et de poursuivre quotidiennement ma recherche dans les nombreux livres que je m'étais apportés. Je pus tenir le coup pendant les trois premiers jours en fréquentant la bibliothèque du bord et un petit salon de bridge situé en proue. J'y traînais des sagas et des essais, des romans et des statistiques. J'y apportais aussi des carnets et des plumes. J'avais la volonté d'écrire une relation. Mais j'avais du mal à habiter complètement mon esprit à cause du tangage. Pierre m'avait prévenu de cette incongruité d'un voyage en mer. Aussi le fleuve et la mer que je voulais décrire au pas à pas prirent la forme de notes télégraphiques: « Lac Saint-Pierre le neuf septembre à huit heures du soir », « le Saguenay le dix à huit heures trente du matin », « Anticosti à trois heures de

l'après-midi », etc. « Le douze, nous avons atteint la latitude 50'06 nord et la longitude 58'56 ouest ». Parfois, j'arrivais à griffonner des notes plus longues. « Ces terres jaunes semblent glisser lentement comme dans un sablier; elles égrenent leur coeur », écrivis-je pour décrire les côtes de Terre-Neuve. Il est vrai qu'un temps brumeux ne m'avait pas permis de bien observer le littoral depuis notre départ. Nous empruntâmes le détroit de Belles-Iles, et mes derniers souvenirs de la terre québécoise furent quelques fleurs emportées de la côte par une brise fragile.

Je vécus en solitaire pendant les premiers jours. La nuit, je montais me promener sur le pont supérieur, le jour, comme je l'ai déjà dit, je hantais la bibliothèque et les coursives. Le lundi matin, toutefois, je commençai à partager mon enthousiasme avec d'autres solitaires, qui ne demandaient pas mieux et, bientôt, nous fûmes une famille à fraterniser aux bastingages et dans les salons. Certains vinrent même dormir avec moi, une nuit, sur le plus haut pont pour être plus près des étoiles. L'air mouillé de l'Atlantique nord était magique. C'était comme si toutes mes lectures s'étaient d'un coup liquéfiées. Je buvais Cartier et Chateaubriand au 52<sup>e</sup> degré de latitude nord. Quelle belle mouvée de marins nous étions à dormir ainsi dans la mer!

Chaque jour, j'aimais davantage l'océan. Je me sentais de plus en plus attiré par lui. Je découvrais sa parole: sa voix profonde et sonore me fascinait. J'aimais passionnément ses va-

gues enjouées, ses montées vertigineuses, ses crêtes aussi blanches qu'une messe de première communion. Je me trouvais beau comme une figure de proue saluée par les vents des hautes latitudes. Et quand les vents se mettaient à souffler trop fort, quand tout bardassait, j'accrochais Liszt à mes oreilles, le Batory devenait un coursier et moi, Mazeppa. Si par hasard il se trouvait un voisin au bastingage, je lui plaçais sur la tête mes écouteurs de réserve pour qu'il entende lui aussi la grande chevauchée.

La courtoisie à bord du Batory me comblait. Nous étions plus de cinq cents passagers, et il y avait deux services de repas. Je m'étais inscrit au premier. Ma table était immense, et Marian, mon serveur polonais, était amoureux fou du Québec. A chaque repas, il m'attendait le sourire aux lèvres, tirait ma chaise en disant avec un accent slave: « S'il vous plaît, Monsieur ». J'étais Henri IV, Louis XIV, Napoléon, parfois aussi, tout simplement Stéphane-Albert. Le menu, lui, était toujours royal: "Soufflé au jambon", "Salade de homard Empire", "Filet de boeuf Tivoli", "Crème de tortue", "Truite bleue de ruisseau", et beaucoup d'autres belles choses, tout cela au choix. Cela me rappelait mon repas de noces, que Bernard avait préparé, un repas génial avec son "Punch à la santé de Lorraine", sa "Gaspacho madrilène", sa "Sauce turlututu", ses "Tubercules parmentier mayonnaise", sa "Jardinière crème double", ses "Oeufs farcis fines herbes", ses "Champignons à la grec", son "Brochet lacaweb", sa "Ballottine de canard aux mirabelles", son "Gâteau

mandarine", et j'en passe, le tout arrosé de Blanc, de Quitache, de Broue du Québec et du Cafédubien.

Marian m'aimait bien aussi. Si seulement j'avais pu l'inviter pour aller marcher sur le pont supérieur. Hélas! sa journée de travail était longue, de six heures du matin à neuf heures du soir, après quoi il devait regagner son quartier situé près de la cale.

Les préposés aux cabines travaillaient fort, eux aussi. Hommes et femmes polonais assuraient une propreté impeccable des lieux.

Un couple s'occupait particulièrement de notre cabine. L'homme était mince comme une échalote et roux comme un Polonais ensoleillé. Il était prêt à nous ouvrir la porte et à refaire nos lits, même le mien qui n'était pas toujours défait à cause de l'océan qui me fascinait, à cause de mon excentricité, à cause de mon entêtement à défier le jour et la nuit. Pauvre soleil roux de mon corridor, qui, à chaque jour, devait affronter mes insomnies phosphorescentes comme la faune unicellulaire que le beau navire déplaçait dans sa lente course vers l'Angleterre.

La femme avait de grands yeux noirs brillants et un corps généreux sous sa tunique blanche. Elle courait comme une moufette dès qu'elle sentait que nous avions besoin d'elle. Son beau

sourire ressemblait sans doute à ses enfants qui l'attendaient là-bas, à Gdynia, chez elle. Ses enfants...

Les miens, que faisaient-ils à Hull, pensaient-ils à moi? J'avais accroché une photo d'eux et de leur mère au mur de mon lit, pour qu'ils fassent un peu partie de mon beau voyage. Les gens, de passage dans la cabine, la regardaient puis me regardaient comme pour mesurer la convergence. Mon couple de travailleurs polonais m'avait même félicité dans leur langue pour une si belle progéniture. Bien sûr, je ne comprenais pas le polonais, mais j'avais interprété leur sourire de cette façon-là.

Ces Polonais n'arrêtaient pas une minute, et j'aurais voulu tout leur donner. J'aurais voulu changer le monde. Quelle naïveté de penser pouvoir changer le monde avec un simple coeur de bûcheron qui n'a pas plus le pied marin qu'un chat. Avec eux, je n'étais plus l'être tourmenté de La Bête lumineuse, avec eux, je me mesurais à une humanité plus paisible et aussi plus besogneuse. La mer grandissait ma foi, j'avais le goût de communier avec tout le monde. Au reste, ma communion fut telle, que je dus téléphoner à Lorraine en plein milieu de l'Atlantique pour lui dire de m'apporter quelques chemises, une paire de pantalon et de l'argent, car non seulement j'avais donné mon linge de rechange aux travailleurs polonais en gage d'amitié, mais j'avais aussi dépensé presque toute ma fortune avec les amis du navire.

Ils étaient beaux et doux ces amis. Je les revois tous ! Bob, Regina, Anna, Michael, Lukas, Harold et Aline, Roby leur petit chien, mais je revois surtout Marlene, notre grande Lili, qui ressemblait à un nuage blanc tant sa tête dépassait les nôtres et tant nos regards se perdaient sur sa grande figure pâle et brumeuse. Nous éprouvions pour elle un peu plus que de l'affection, quelque chose entre la mer et l'eau douce, un sentiment indéfinissable qui relève de la timidité et du sang.

Et je revois aussi les autres, ceux qui gravitaient autour de nous. Les bons et les mauvais esprits. Parmi les bons, George, un gentleman américain qui courtoisait les petites heures comme un pêcheur d'aube ; Peter, britannique et cardiaque, qui arrivait toujours à l'improviste dans nos conversations, apportant ainsi le contrepoint amusant de son humour. Plus éthéré, plus errant, il y avait Charles The Second, qui, j'en suis certain, cherche encore sa cabine à l'heure où j'écris, tant l'alcool lui avait fait perdre le sens de l'orientation. Et puis, il y avait cet aristocrate français linguiste et Casanova, toujours sur une jambe, en quête de jolies dames ; un jeune couple gascon-polonais le suivait comme un doux interlude.

Parmi les esprits maléfiques, ceux qui s'amusaient à hanter notre euphorie, à défaire nos coeurs, à nous foutre l'âme à la mer, il y avait l'Espion avec son regard de gorgone et son corps d'Atlas, et pas tellement loin de lui, la Dame pétillante, qui

buvait avec ses yeux des liquides amers. Quelques têtes anonymes, sorties d'un tableau de Jérôme Bosch, les entouraient.

Inclassable, il y avait une vieille Anglaise, Miss Peggy, toute ridée de voyages; elle semblait encore chercher la route des Indes. Jamais loin d'elle, une jeune orientale, qui portait ses seins comme on porte un drapeau un jour de grand vent. Ces deux femmes étaient adorables, comme, du reste, l'était Johnny, un Yougoslave au coeur chaud comme une chanson bohémienne.

Toutes les langues s'entremêlaient. L'anglaise courtisait la polonaise, la française valsait avec l'allemande, la hollandaise avec la thaïlandaise, la yougoslave avec la suisse, l'américaine jouait à la québécoise et, ainsi, pendant ces jours privilégiés nous fîmes de nos paroles une grande musique.

Le dernier soir de la traversée, le Stefan Batory entra paisiblement dans la Tamise; ce soir-là, je m'endormis sur le pont avec Rachmaninov. Au matin, mes amis se penchèrent sur moi avec cette sollicitude qu'ont, j'espère, les anges.

C'était déjà la fin de ce voyage que j'avais vécu jusqu'au bout de mon coeur, amoureux inquiet, pauvre et gentleman, serviteur et roi. J'avais été le Roi Soleil et Gavroche, le Polonais fier et le Québécois généreux. J'avais été tout cela et plus encore: des yeux attendris, un nez pour les cheveux de femmes, j'avais été leur bouche à tous en même temps que la

mienne, chevalier aux oeillets dérobés chaque jour sur les tables pour réchauffer le coeur des solitaires.

Après un dernier café que je renversai un peu sur la table parce que, ce matin-là, tout débordait, tout...je partis à contrecoeur, mes grosses valises bourrées de livres dans les mains et ma couronne porte-bonheur autour du cou. Il y eut un dernier baiser, puis ce fut la gare maritime, les douanes, un petit ferry-boat pour m'emmener sur l'autre rive de la Tamise. Là, un train de banlieue me conduisit jusqu'à Chatham, d'où je sautai dans un autre pour Douvres. Petit vol d'une quarantaine de minutes en hydroglisseur et j'arrivais à Boulogne-sur-Mer mort de fatigue, sous une pluie diluvienne. J'avais, pour me guider, un télégramme de l'ONF reçu par 52°36 de latitude nord par 017°15 de longitude ouest. Il y avait écrit le numéro de téléphone de l'Hôtel du Marais de Paris, où Pierre, Lorraine et Martin devaient séjourner.

Mais à Boulogne-sur-mer, c'était le spleen. Pour la première fois depuis mon départ de Montréal, je m'ennuyais. J'avais le goût de rentrer au Québec, le goût de serrer les miens, de les embrasser et de leur dire combien la solitude, après les grandes joies du coeur et la fête de la mer, a besoin de la terre natale, de son humus, de sa chair, de sa paix. Je m'ennuyais de mes enfants dans cette ville où il pleuvait trop. J'arrivais mal à comprendre les Français, tant ma langue s'était habituée à d'autres longitudes.

Ce soir-là à l'Hôtel des Arts, j'eus beaucoup de mal à m'endormir. Il me semblait que la chambre tanguait. En outre, je roulais dans mon lit comme une barque bardassée par la vague. Et puis je pensais en anglais, ce qui ne m'était jamais arrivé encore. J'avais abusé de cette langue durant ma traversée.

J'avais la tête remplie à craquer de souvenirs de toutes sortes. Je n'arrivais pas à faire le point. J'étais saturé. Je venais de vivre dix jours passionnants de mer et d'amitié qui avaient été comme une sortie du temps, un interstice, une brèche dans mon aventure cinématographique commencée avec La Bête lumineuse. Il s'était passé deux années depuis le tournage de la Bête et on aurait dit que ce soir-là, à Boulogne, tous les événements bouleversants des vingt-quatre derniers mois s'étaient entassés dans mon cerveau comme une foule d'émigrés attendant, les uns sur les autres dans un parc, un certificat de santé. Mais j'étais dans un état si lamentable que je n'arrivais pas à diagnostiquer correctement le mal. Tout au plus m'en remettais-je à une anamnèse confuse où les faits se contestaient entre eux d'une façon anachronique.

A Boulogne, j'éprouvai pour la première fois de ma vie l'étrange sensation d'être coupé de mes racines. J'avais terriblement peur de déssécher et de noircir.

Ma recherche était terminée. Un nouveau tournage m'attendait

Quatrième partie  
**Nouveau tournage**

18

Je réussis tout de même à dormir en sorte que, à mon réveil, mes idées étaient plus claires -- assez, du reste, pour trouver Boulogne belle. Car cette ville est très jolie quand il ne pleut pas et qu'on est reposé.

Très tôt, je prenais le café avec elle, et les gens du bistrot me firent une telle leçon d'histoire que deux heures plus tard, dans ma chambre, Rouget Barbet, Sainte-Beuve, les frères Coquelin, le Camp-du-drap-d'or, Napoléon soldat et Mariette égyptologue se confondaient dans ma tête comme s'ils avaient été évoqués en même temps par les soixante mille Boulonnais empres-

sés de nommer leur fierté. J'avais le vertige. Autant je m'étais senti mieux à mon réveil, autant je retrouvais les angoisses de la veille. Il faut dire qu'à ce moment je pouvais passer d'un état euphorique à un état douloureux en très peu de temps. Du reste, il me semblait que les intervalles étaient plus rapprochés. L'imminence du tournage me rendait plus sensible qu'à l'accoutumée. En tout cas, elle étendait le registre de mes dispositions d'esprit.

J'étais donc rendu en France pour y tourner un film. Cela me semblait irréel. Tout avait été tellement vite. Je ne connaissais Pierre que depuis trois ans à peine et voilà que j'allais arpenter avec lui les côtes malouines, à la recherche de Cartier -- et tout cela avec la bénédiction du collège<sup>36</sup> et avec la fraternité d'Yves Alcaïdé, qui avait accepté de me remplacer dans mes cours. J'avais de la chance et, bizarrement, j'avais peur que celle-ci me file entre les doigts. Il faut dire que Pierre m'avait mis du poids sur les épaules en me vantardisant auprès des producteurs. D'ailleurs, j'avais avec moi son texte de projet de tournage intitulé Saint-Malo. Ce matin-là, je le relus comme pour légitimer la réalité.

Pierre n'écrit ni scénario, ni synopsis; ses textes de projet sont littéraires:

---

<sup>36</sup> Le Collège de l'Outaouais m'avait généreusement accordé un congé de perfectionnement.

Comment j'envisage ce film? J'ai déjà un peu fouillé le terrain. Il n'est pas facile. Il s'agit d'une ville très voyante par ses touristes, très secrète au niveau de ses habitants. Et on ne peut pas se contenter de filmer des goélands. Aussi bien pour y parvenir je me cherche un révélateur. Des yeux pour voir. Quelqu'un qui aurait quelque chose à découvrir, à chercher, à fouiller; soit les traces de Cartier. Quelqu'un aussi qui serait disponible à ce qui se propose, et réceptif à toutes sortes de situations et de gens; soit le présent.

D'abord, ce quelqu'un, je crois l'avoir trouvé. C'est une personne que vous connaissez déjà comme victime de la bête lumineuse. Mais je pense qu'il est beaucoup plus que ça. Bien que professeur de cinéma, il s'intéresse à autre chose que l'image. Il a une mémoire fabuleuse, un bagout génétique incomparable, une curiosité sans bornes et surtout une capacité d'aborder: un vrai pirate de l'âme.

Plus loin, il ajoutait:

Il y a bien sûr Chateaubriand qui ne s'est jamais pris pour un prof de cinéma mais un prof de cinéma peut fort bien se prendre pour Chateaubriand.

En disant cette incongruité, il me vient à l'esprit que ce film sera un peu fou. Il ne s'agit pas de se prendre pour Saint-Malo mais de prendre Saint-Malo. D'assaut. A l'improviste. Par surprise. Tous les prétextes sont bons.

Et moi, j'étais ce quelqu'un qui aurait à prendre Saint-Malo d'assaut. à l'improviste. par surprise. On peut comprendre mon inquiétude.

J'avais hâte de voir Lorraine. J'avais hâte aussi de voir Loïc et Isabelle. Nous allions habiter dans leur appartement. Quant à la Bretagne, je la connaissais déjà un peu, car je

l'avais parcourue autrefois en mobylette à la recherche des calvaires et des églises flamboyantes. Seul le pays malouin m'était étranger. J'allais bientôt le découvrir.

Pierre et Lorraine vinrent me prendre à l'hôtel vers une heure de l'après-midi.

Pierre semblait fatigué. Une douleur au dos l'avait cloué au lit pendant ma traversée. Il avait failli tout remettre à plus tard. Lorraine, elle, était ravissante dans sa nouvelle coiffure.

Nous nous sommes tendrement embrassés. J'étais d'autant plus heureux de la retrouver que je n'avais jamais été séparé d'elle aussi longtemps.

Nous partîmes pour Saint-Malo. Le voyage fut époustouflant. Nous roulâmes pendant plus de huit heures de la Côte d'opale à la Côte d'émeraude, passant à la vitesse d'un messenger Montreuil, Abbeville, Rouen, Caen, Vire, Avrenches et Mont Saint-Michel. Ces noms me rappelaient des cathédrales et des églises dont, étudiant, j'avais calculé les courbes et les retombées d'ogive; aussi, c'est un peu le coeur serré que je les aperçus de loin, en sachant qu'il n'était pas question pour nous de nous y arrêter -- notre horaire ne le permettait pas. Toutefois, à Rouen, je profitai d'un arrêt de ravitaillement pour tenter d'aller voir le portail de Saint-Maclou, les plus belles portes de France.

Mais la Normandie n'est pas que portails et cathédrales, elle est aussi campagne exquise avec ses talus pour protéger les récoltes contre le vent, avec ses poules d'eau pour fuir devant nos regards indiscrets, avec ses longues maisons où bêtes et hommes cohabitent, les bêtes parfois en proue, les hommes parfois en poupe, avec ses champs de moutarde sans qu'elle nous monte au nez, et de jolis ponceaux en roches des champs. Pierre conduisait, j'étais le navigateur. Je me fiais à mon instinct. Je naviguais à l'estime tout en narrant à Lorraine mes beaux jours de la traversée. J'avais oublié le cinéma de Pierre, je lui faisais le mien.

Parfois, Pierre me jetait des regards sondeurs comme s'il eût voulu mesurer sur ma figure le destin de son prochain tournage. Lui semblais-je trop fatigué?

Quand nous arrivâmes en vue du Mont Saint-Michel, la mer était basse et le Mont surgissait telle une fougueuse mamelle qu'auraient durcie des eaux froides. Le soleil tombait alors sur tout le Finistère.

Loïc, lui, était debout, à dix heures du soir, devant la porte cochère de son appartement. En haut, à l'étage, Isabelle nous avait préparé un repas délicieux et réparateur.

Ma nuit ressembla à une robe ouverte sur un sein fidèle qui m'apportait un parfum de rose trémière. Ma nuit fut blanche comme la poitrine de Lorraine, douce nuit mammaire, où je pus reposer ma voix éraillée par sa longue conversation avec la mer. Nous nous sommes aimés comme au premier soir, l'air frais de Saint-Malo régna sur nos pudeurs, nos goûts et notre timidité.

Le lendemain fut jour de congé.

Nous passâmes l'avant-midi chez Loïc et Isabelle. Leur appartement était superbe. Il s'élevait au-dessus de la mer avec juste assez de hauteur pour lui donner un air de défi.

L'après-midi, je marchai sur la digue, où je fis la rencontre d'un petit chien que je devais souvent revoir par la suite. Lorraine, assise dans un café, dessina les maisons qu'elle voyait devant elle en faisant fi des règles de l'art, traçant, comme un oiseau de mer, de longues lignes courbes pour charpenter ses toits et ses fenêtres. Je découvrais une Lorraine Douanier Rousseau, Arthur Villeneuve, Facteur Cheval, une Lorraine toute fraîche, qui revint avec moi chez les Frémont en portant joyeusement sous le bras son petit cahier à dessin. Un lapin aux champignons arrosé de Mouton-Cadet nous attendait.

Nos amis bretons nous choyaient. Ils étaient prévenants et généreux. J'aurais voulu que notre amitié naissante connaisse encore pendant plusieurs jours la fantaisie des heures libres et les caprices du délassement, mais on devait commencer à tourner le lendemain et j'appréhendais ce tournage. Il me faisait peur.

Dans ce cinéma, il faut faire ambassade, envoyer ses messages, se faire inviter, palabrer, célébrer, avant d'entreprendre l'essentiel. Sinon il y a des égratignures, des éraflures, des déchirures, parfois même des ruptures. Dans La Bête lumineuse, nous avons vécu dix jours entre amis d'enfance, habitués de « s'travailler avec des couteaux dans l'dos », comme disait

Bernard. A l'île aux Coudres, j'avais vécu avec des étrangers, mais ils étaient Québécois et ils connaissaient les nuances de ma langue. A Saint-Malo, je craignais l'abordage. Et Pierre qui avait écrit que j'étais un vrai pirate de l'âme.

Tout commença le mercredi matin, à huit heures, par une mise en forme sortie côté jardin, et le jardin là-bas, c'est l'océan avec ses flots lumineux comme un troupeau d'oeillets blancs. La caméra de Martin attendait, silencieuse, aux abords de la digue large d'une quarantaine de pieds et longue de plus d'un mille. Loïc et moi devions courir jusqu'aux murs de la vieille ville de Saint-Malo. Jean Mallet, l'ingénieur du son, avait glissé des micros dans nos poches de chemises de manière à pouvoir écouter à

distance notre conversation. Carole, l'assistante à la caméra, vérifiait ses munitions. Non loin d'elle, Pierre grelottait. Il était aussi têtue que malade. Pas question pour lui de retarder ce tournage. Pourtant, il avait trois mois de travail intensif sur les reins. En outre, il faisait des insomnies.

Lorraine et Isabelle étaient aux fenêtres du deuxième étage et leurs voix planaient au-dessus de nos têtes.

Au signal donné, nous descendîmes sur la plage par un escalier étroit, puis nous nous mîmes à trotter courageusement vers les remparts. Pierre et son équipe nous suivaient sur la digue; ils enregistraient à distance notre entêtement à vouloir nous prendre pour des chevaux. C'était parti.

Loïc était le guide fougueux, j'étais le touriste attentif. Le chant des goélands et les bruits de moteur accompagnaient sa parole, laquelle ne semblait pas embarrassée par la fortune des rues et des ruelles.

Il était lumineux comme une éclaircie dans le ciel breton. Il avait l'énergie de la Rance. La vie sortait de sa bouche. Même son silence avait la fureur d'un brisant. J'étais épaté par sa fougue et par son talent à dire sa ville. Plus il parlait, plus je sentais mes ressources fondre. L'écouter seulement, voilà ce que j'aurais voulu faire. Mais le cinéma a ses exigences. Le cinéma voulait que je parle aussi. Quoi dire de plus et de mieux?

Je n'avais que des livres pour témoigner; Loïc avait sa vie malouine. Elle était belle et vigoureuse.

Je parlai tout de même, malgré moi, devant la statue de Jacques Cartier, qui, curieusement, tourne le dos à la mer. Les mots sortirent mal. Tout au plus arrivai-je à bégayer quelques phrases.

Je racontai que la mer de Saint-Malo était l'embouchure du Saint-Laurent et que j'y voyais encore les trois navires de notre découverte. C'était plutôt lourd, gauche, forcé. Je sortais cliché sur cliché. J'achevais ma pétrification. En fait, j'étais plus préoccupé, à ce moment-là, par ce que penseraient de moi les membres français de l'équipe de tournage. Je parlais de Cartier et du Saint-Laurent, mais je pensais à moi et au jugement qu'on porterait sur moi. J'imaginai qu'ils médisaient de moi et, plus le temps passait, plus ma conversation s'enlisait. Je perdais tous mes moyens.

Nous retournâmes chez les Frémont raconter à Lorraine et à Isabelle mon essoufflement. Là encore on nous filma, et, encore une fois, je ne fus pas au rendez-vous. Nous tournâmes après le dîner, j'avais livré mon émotion pendant le repas.

Le sentiment d'être de moins en moins à ma place devait s'amplifier les jours suivants. Le lendemain après-midi, par exemple, dans le grenier de Joseph Lecler, pêcheur et artisan de Cancale. Son ami Achille, un Cancalais d'origine russe, qui avait fait les bancs de Terre-Neuve à voile et à moteur, nous racontait d'une voix d'outre-tombe (il n'avait qu'une corde vocale) ses campagnes de pêches sur les terre-neuvas. Prêtant le geste à la parole, il nous enseignait ce qu'on faisait alors sur les doris, ces petites barques de pêcheurs qu'on disposait autour du navire dans un rayon de plusieurs milles. Sa phrase était vive et crue

comme la morue des Bangs. Il racontait les brumes à fendre au couteau, les barques à la dérive, les amis qui ne revenaient plus. Il rappelait la misère de ces travailleurs de la mer partis souvent pendant plus de sept mois. Il faisait revivre leurs furoncles sur leurs mains maganées dans lesquelles ils pissaient parfois pour adoucir la douleur. Il évoquait le manque d'hygiène, la nourriture poissonneuse, toujours la même: du poisson le matin, de la morue au midi et du flétan le soir. Et il disait tout cela avec ses mots à lui, ses mots de pêcheur, dont le sens non seulement parfois m'échappa, mais encore provoqua chez moi un rire nerveux. Et c'est ce rire, amplifié par l'émotion du tournage et mon empressement à lui faire répéter ses mots, qui fut, je crois, la cause de son départ précipité. Car Achille s'arrêta brutalement de raconter pour nous dire: « Salut M'ssieurs-Dames! » et disparaître dans l'escalier. J'étais confus.

Le lendemain, vers quatre heures de l'après-midi, nous revînmes à Cancale. Lorraine se rendit à la Criée s'asseoir sur un banc où, nous avait dit Pierre, certaines veuves de marins attendent toujours le retour de leurs hommes; moi, j'attendis sur la Houle<sup>37</sup> le retour d'Achille avec une bouteille de rhum à lui offrir pour m'excuser d'avoir mal compris son langage. Comme il n'arrivait pas, Loïc et moi empruntâmes les ruelles au cas où nous le surprendrions à palabrer sur le seuil d'une maison, mais les ruelles étaient désertes. Nous trouvâmes enfin notre homme

---

<sup>37</sup> La rue du port.

dans un bistrot peu avant six heures. Il jasait avec des camarades. Parlait-il de Terre-Neuve? Je ne sais trop. Il accepta la bouteille avec un sourire vaste comme la baie de Mont Saint-Michel. Il était heureux. J'avais enfin parlé comme un vrai marin.

Chaque matin, j'allais courir sur le Sillon. Parfois j'y rencontrais Martin, lui aussi matinal; il tournait des plans de coupe. Le direct, comme la fiction, est une écriture; il a besoin de transitions. La mer les lui offrait avec une générosité prodigieuse.

Au retour, je m'arrêtais toujours dans un petit café pour prendre du pain et du chocolat. Le pain était bon, le chocolat aussi, mais je m'arrêtais à cet endroit surtout parce que le

petit chien que j'avais rencontré le premier matin sur la digue y avait sa table. On lui servait du sucre.

Les jours passèrent.

Le samedi et le dimanche de la première fin de semaine, nous eûmes congé. J'en profitai pour mettre à jour mon journal et pour lire Stèle pour Lamennais de Xavier Grall, qu'Isabelle et Loïc m'avaient gentiment offert. Au reste, je lus cette oeuvre pendant la nuit du samedi au dimanche. C'était une oeuvre sincère. Le ton était celui de l'intimité. Le portrait de Félicité était émouvant.

Aussi, quand j'entendis le sermon menaisien, le lendemain matin, à la cathédrale de Saint-Malo -- là où Cartier avait prié avant son départ -- je crus pendant un moment que le prédicateur avait eu vent de ma lecture nocturne. Cet homme avait les idées larges et la tête œcuménique. Décidément, Lamennais prenait de plus en plus de place dans mon coeur. D'autres Malouins devaient en prendre tout autant dès l'après-midi, à Saint-Coulomb. Nous étions invités à dîner chez monsieur le Maire, le père de Loïc, premier magistrat depuis plus de trente ans de ce petit village situé entre Cancale et Saint-Malo.

Je montai avec Martin pour me rendre à La-Vignette, la ferme des Frémont. Les Bretons sont poètes; ils aiment nommer tout ce qui les entoure.

Madeleine et Louis-Pierre nous avaient préparé un délicieux repas aux moules, aux saucissons et aux vieux cidres, qui portèrent le soleil sur nos lèvres. Nous chantâmes tous. Madeleine encore mieux que les autres. Elle était belle. Elle chanta ses amours, sa jeunesse, son homme, d'une voix affectueuse.

Nous la suivîmes même jusqu'à la Pointe-du-Grouin pour contempler le coin d'océan qui avait vu grandir sa passion. Les rochers, à cet endroit, surplombent les eaux à plusieurs centaines de pieds de hauteur. Je crois bien que l'amour de Madeleine et de Louis-Pierre avait la même élévation.

Cette visite à Saint-Coulomb me redonna confiance. Pas assez cependant pour chasser complètement mon angoisse des tournages à venir. Pendant toute la semaine j'avais éprouvé des difficultés à être moi-même devant la caméra de Pierre. La Bretagne me troublait de plus en plus. Le pays malouin et ses eaux fortes me burinaient l'âme.

Aussi bien, le lundi, une semaine après être arrivé à Saint-Malo, j'écrivais à mon ami Jacques qu'il pleuvait souvent en Bretagne, que Dieu avait choisi cette terre pour pleurer, cette terre de foi et de choux-fleurs. Je lui écrivis sur une table du café au petit chien.

Ma lettre était échevelée. Mais je la voulais chaude pour lui comme pour moi. La mer n'était pas loin de ma table, des odeurs d'iode me soulaient la tête:

Et puis les tiens, comment vont-ils? Je sais, à quoi bon te poser cette question puisque tu ne pourras y répondre qu'une fois mon retour consommé. Mais c'est pour l'affection, bordel! Il en faut en ce bas monde.

Ces phrases décrivaient bien mon registre émotif. Il y avait un peu de château en elles, mais aussi un peu de boue. Ma lettre était grandiloquente mais sincère. Ecrire à Jacques, c'était me faire plaisir, renouer un instant avec l'Outaouais. Renouer avec sa poésie. Renouer aussi avec l'Abitibi. Son Abitibi. L'Abitibi de La terre qui ne commence pas, une oeuvre poétique forte et originale écrite en hommage aux gens de ce grand pays du nord-ouest du Québec. La parole de Jacques me manquait. Sa parole de poète comme sa mémoire fraternelle, même si j'avais une petite lettre de lui qu'il m'avait remise pour mon voyage. Il avait écrit:

Ouvre bien grands les yeux  
comme les corsaires ouvraient les bras

Joe Klipffel, corsaire, écrivain et constructeur de navires, nous les avait grands ouverts ce même lundi dans son repaire rempli de cartes, de poulies et de tant d'autres souvenirs marins. Nous étions venus nous entretenir avec lui de Jacques

Cartier, l'objet de notre recherche, le héros de Pierre. Mais était-il mon héros?

Je pris le plancher.

De fait, tout ce que je retenais depuis mon arrivée sur les côtes bretonnes sortit avec fougue dans la maison de notre hôte. Le vin de ma recherche avait fermenté. Joe et Loïc durent boire un Jacques Cartier pour lequel j'éprouvais encore une certaine admiration mais aussi du ressentiment. J'aimais encore le Cartier qui avait nommé les terres autour du golfe, l'écrivain de la première relation, ce livre où tout ressemblait à l'aurore, où tout était neuf, où les îles rencontrées faisaient figure de nouvelles planètes, où les hommes abordés semblaient des dieux oubliés dans la galaxie. Ce Cartier fondait en moi des espérances. Tout y sentait bon. Un encens qui se consume aurait dit Chateaubriand. Une jeune femme sur une première couche. Une source d'eau douce en pleine eau salée. J'aimais ce Cartier du premier voyage, mais je détestais le Cartier soldat et le Cartier marchand des autres relations. 1534 avait été la date d'un grand poème, 1535 et 1541 étaient celles de livres de compte.

Loïc, lui, ne haïssait pas le Cartier soldat. Il n'y avait pas que la poésie qui comptait à ses yeux. « Derrière Rimbaud, il y a aussi le marchand d'armes », disait-il. Son Cartier avait poussé dans la terre bretonne, il avait des racines; le mien était errant.

Joe nous écouta nous disputer avec la douce quiétude d'un capitaine dont le navire aurait mouillé dans un havre en caleçon, c'est-à-dire dans un endroit très calme où il n'y aurait pas un temps pour le dégrader<sup>38</sup>. Nos saillies le faisaient sourire; elles ne semblaient pas le toucher.

Cet après-midi-là, je devins de plus en plus québécois et Loïc de plus en plus breton. Je défendis à Cartier de dépasser le golfe Saint-Laurent, je refusai la vieille France et ses trois navires dans mon fleuve. J'envoyai même au diable le chevalier de Chateaubriand que j'aimais pourtant. Je lui reprochai d'avoir menti sur son voyage en Amérique. J'en avais contre l'âme des corsaires malouins et pour peu, je les aurais tous mis au ban de l'histoire.

Quand les lampes de cinéma s'éteignirent vers cinq heures, j'avais brisé la glace. Pierre n'était pas mécontent, Martin semblait heureux. Nous leur avons donné une bonne séquence.

Le soir, Pierre, Loïc et moi courûmes comme des gamins sur la plage jusqu'aux abords du Grand Bé. Chateaubriand dormait paisiblement comme s'il n'avait rien entendu de mon outrage.

---

<sup>38</sup> Expression de Joachim Harvey, capitaine de Charlevoix.

J'étais enfin heureux. Je me sentais digne de la Bretagne et des Bretons. J'avais des ailes ce soir-là. Je dormis bien.

Mais deux jours plus tard, je commettais une nouvelle maladresse à Cancale.

C'était sur la grève en face de la Criée. C'était l'après-midi. Madame Lecler, l'épouse de Joseph, s'appêtait à rapporter dans sa brouette les poissons qu'avait pris son mari. Voulant me rendre utile, je m'empressai de prendre la brouette, mais je ne savais pas alors que je faisais manquer une séquence à Pierre, qui aurait voulu enregistrer les images de la vieille dame ramenant, comme elle l'a toujours fait, les poissons de son pêcheur. J'avais sabordé, à mon insu, le geste amoureux de cette femme. Mais moi, je n'étais pas marin et j'avais posé ce geste comme on ouvre une portière à une aînée. Par délicatesse. Par

politesse. Par respect. Je ne voyais donc rien d'iconoclaste dans mes manières. Elles l'étaient pourtant. J'avais privé le cinéma de Pierre d'un beau moment de tendresse.

J'eus une discussion plutôt vive avec lui à ce sujet. J'étais tellement mal à l'aise de lui avoir fait rater la séquence que, pour masquer ma gêne, je pris le contrepied de ce que je ressentais et me mis à lui faire une leçon de cinéma comme si j'avais été metteur en scène. Il me répondit comme un réalisateur en disant qu'un jour, lorsque je serais cinéaste, j'aurais le droit de faire mes propres erreurs. Il était tellement direct qu'il me fallut plonger dans l'écriture de mon journal pour vider ma colère. Je lui en voulais et je lui en mis beaucoup sur le dos ce soir-là. « Il n'aurait pas hésité à saler le corps d'un Sauvage mort pour le montrer au roi de France », écrivis-je.

Ce fut un grand soir de colère et aussi de dissertation.

Je dissertai sur les statues qui parlaient trop et sur les hommes qui adoraient les statues. Pourquoi avait-il fallu que Cartier vint tremper son âme malouine dans notre fleuve jusqu'à Hochelaga pour repartir en forban avec son butin de cuivre et d'Indiens? A Saint-Malo, je n'avais pas vu de monuments érigés à la gloire des Micmacs et des Iroquois, à la gloire de Taignoagny, de Domagaya ou de Donnacona, ces Indiens que Cartier avait emmenés de force en France.

En fait, je dissertais sur le Québécois que j'étais, perdu dans cette France. Ce soir-là, je ne voulais plus d'autres racines que celles de mon Amérique natale.

J'étais profondément déçu et j'en voulais à l'âme malouine. Je me trouvais naïf d'y avoir cru. Saint-Malo vendait en cartes postales, en bibelots, en vêtements, même en chapelets, le mérite de ses hommes illustres. Que pouvaient représenter Donnacona ou Taignoagny pour cette ville? Quelle part leur avait-on donnée? On les a enterrés rue du pavé des andouilles, aurait dit un Rabelais farceur.

Mais j'en voulais au monde entier cette journée-là. J'apostrophais les Malouins et les Français avec une naïveté de coureur des bois. « Qu'avez-vous fait de ceux qui avaient à vous offrir en partage un pays où l'homme préfère la neige à l'écriture? Qu'avez-vous fait de ces hommes que vous avez crus analphabètes, paresseux et voleurs mais qui, depuis des siècles, savaient lire l'avenir dans le ciel, savaient pêcher et chasser pour se nourrir, savaient ne pas gaspiller, savaient donner leur âme aux choses, nommer les fleurs, nommer les arbres, peupler leurs maisons d'esprit? »

Je n'avais plus d'autres refuges que l'oreille de Lorraine et les pages de mon journal. Le tournage devenait de plus en plus une corvée.

Le lendemain matin, nous partîmes en mer sur le Timac, un navire spécialement affrété pour la pêche du maërl dans la baie de Saint-Brieux. L'équipage était chaleureux. On nous servit un repas de fête. Mais comme, cette journée-là, je n'avais ni le pied marin ni l'estomac de Rodolphe et de Michel, le mécanicien et le cuisinier du bord, je débordai. Non pas sur le navire, mais, le soir, dans le jardin d'Adrienne, une villageoise de Saint-Coulomb qui nous avait raconté de belles histoires de marins. Quand nous revînmes à l'appartement, j'étais dans un état lamentable. Pierre jugea mon poids en me portant sur son dos. Lorraine, elle, soigna mes infortunes.

Le vendredi matin, je me promenais en solitaire sur la digue. La mer était forte et l'eau fouettait mon visage, on aurait dit qu'elle me faisait la morale. Dans l'après-midi, je pris plusieurs cafés au Café du petit chien en attendant l'heure du rendez-vous que j'avais donné aux marins du Timac au Café aux arts dans la vieille ville. A huit heures, ils y étaient avec leurs enfants. Ensemble, nous mangeâmes des glaces au chocolat piquetées de petits parapluies multicolores. Il n'y avait pas de caméra. J'étais redevenu moi-même. Ces êtres étaient affectueux. Ils m'égayèrent momentanément.

Cela faisait une douzaine de jours que nous étions à Saint-Malo, et plus les jours passaient, plus le soleil tombait en morceaux. Le cinéma, lui, se faisait beau temps mauvais temps. Mais contrairement à La Bête lumineuse, où les événements guidaient le tournage, en France, Pierre avançait les événements dans l'espoir d'en filmer la parole. Il voulait voyager dans la mémoire, secouer les souvenirs, bardasser les esprits, débusquer la vérité au fond des têtes. Filmer littéralement la parole. Entrer si possible dans l'énoncé. Suivre la phrase dans ses

caprices dilatoires pour atteindre la porte ultime derrière laquelle se trouve la Vérité. Un film-mot. Une utopie. Mais la phrase est éternelle, sa porte donne sur une autre porte et ainsi de suite en abîme. Aussi faut-il l'arrêter, la ponctuer, lui faire violence.

Saint-Malo, c'était ce rêve insensé d'une parole capable de se suppléer à l'histoire pour rendre palpables les traces d'un rêve. Pierre cherchait Cartier dans les têtes malouines et dans la mienne, et il aurait aimé que ce grand homme sorte fabuleux de nos bouches. La coupe de nos lèvres pouvait-elle contenir un tel trésor vivant?

J'avais déçu Pierre. Je n'avais pas été à la hauteur. Je n'avais pu répondre à ses attentes. En outre, je n'arrivais pas à trouver en moi une sérénité pour mieux comprendre ce qui se passait. J'en voulais à Pierre d'avoir fait un mauvais choix en m'emmenant. Que pouvais-je faire? Partir au loin avec Lorraine, partir pour que la paix revienne, pour que les coeurs soient gais à nouveau? Je m'étais engagé à faire ce film; il fallait aller jusqu'au bout.

Ce que je fis en prenant la route de Fougères avec Pierre, Martin et Lorraine pour participer à une fête organisée par des marins plaisanciers.

La tempête était imminente.

On buvait du cidre, je bus de l'eau, pensant que je trouverais en elle une meilleure inspiration que dans l'alcool. Ce faisant, je naviguai à contre-courant et la belle fête m'échappa. Car la maison de campagne des Baluais était en fleurs, nos hôtes avaient de l'entrain, et les invités étaient enjoués. Pierre préféra ne pas tourner. Ma soudaine sobriété dans cette maisonnée pétillante me donna un air de taureau mécontent. Je ratais la fête et j'en tins Pierre responsable:

- Ou l'on s'en va tout de suite, ou tu peux dire adieu à La Bête lumineuse qui doit sortir jeudi prochain à Montréal! lui dis-je sèchement vers onze heures du soir.

Tard dans la nuit sur la route de Saint-Malo, j'ajoutais d'une voix rageuse:

- Tu ne m'aimes pas, Pierre. Tu m'as emmené en Bretagne juste au cas où t'aurais besoin de mon délire pour dérider les Bretons. Mais je ne suis pas un porteur d'eau. Je veux que tu me respectes. Je sais maintenant ce que Taignoagny et Domagaya ont vécu quand Cartier les a emmenés en France. Lorraine et moi, nous sommes comme eux, tes Indiens de service.

Je crachais du feu. J'en voulais à son cinéma d'avoir fouillé mon âme au couteau, de l'avoir coupée, dépecée, morcelée. Cela sentait les viscères. J'avais mal. J'accusais Pierre de n'avoir choisi de montrer de moi que les infortunes de mon langage et de

mon histoire. Je lui en voulais de tout cette nuit-là. Je re-  
voyais le dernier montage de La Bête lumineuse qui allait bientôt  
maculer les écrans du Québec de mes sacres et de mes vomissures,  
et je voulais mettre une fin à cette nuit de l'âme. Je ne vou-  
lais plus que le film sorte, car je ne voulais pas naître ainsi  
au cinéma. Tout ce que je n'avais pu lui dire sur son montage de  
la Bête sortait avec fureur. Le navire que j'étais sentait la cô-  
te, l'écueil, l'instant où il briserait son coeur.

Calme comme l'oeil d'un ouragan, Pierre tentait de déchiffrer  
ma détresse et de réaliser mon affliction. Mais je n'avais que  
faire de sa tendre sollicitude. Plus rien n'existait que la co-  
lère de mon âme:

- Tu m'as brisé, tu t'es servi de moi comme on se sert d'une  
vieille boussole au cas où tout ne baignerait pas dans l'huile.  
Tu ne m'aimes pas Pierre. Tu ne nous aimes pas. Tu m'as dit  
coupable d'ivresse, coupable de fraternité, coupable de tempête,  
coupable d'orage, coupable de flot, coupable de n'aimer que moi.

Je métaphorisais ses remontrances en lui prêtant des in-  
tentions outrageuses. Je ne voulais plus être mis en film. Je ne  
voulais plus appartenir à la syntaxe d'un autre. Je ne voulais  
plus être son personnage, mais seulement moi, ne plus être que  
moi, comme si cela se pouvait encore.

- La nuit porte conseil, me dit Pierre avant d'aller dormir.

Le lendemain, j'avais toujours des cornes au petit déjeuner. L'atmosphère était lourde. Nous ne pouvions plus continuer ainsi. L'appartement de Loïc et d'Isabelle était devenu trop petit pour contenir l'angoisse de Pierre et la mienne. Nos hôtes étaient mal à l'aise. Il fallait trouver une solution, la plus simple étant de partir tout bonnement. En revanche, était-ce la meilleure? Je ne le crus pas. Finalement, Lorraine et moi quittâmes l'appartement et prîmes une chambre à l'Hôtel de la Rochebonne, à Paramé, pour le reste du tournage, de façon à avoir un peu de recul.

Nous emménageâmes vers six heures du soir, au retour du cinéma. Car nous avions été voir dans l'après-midi Mon curé chez les nudistes, pensant que cette comédie et ses comédiens nous feraient retrouver le sourire, mais la nudité de leurs corps ne s'accorda pas avec la nudité de nos âmes.

L'Hôtel de la Rochebonne recueillit mon chagrin.

La mer était grosse, grosse de sanglots, grosse de peine, grosse d'un trop gros matelot.

Je souffrais dans cette Bretagne pluvieuse, loin des miens. Mon coeur était en charpie comme, sur la grève, ces goémons épars que des marées trop fortes parfois vomissent. Il ne me restait guère de force mais je voulais rapatrier mes morceaux à tout prix pour éviter le naufrage. J'avais tellement peur de l'échec.

Aussi, pendant ces jours que je consacrai à l'orgueil et à la peine, j'écrivis. J'écrivis un poème pour célébrer la mémoire bretonne de Madeleine et Louis-Pierre Frémont. Pour les remercier aussi de leur fils, car c'était vouloir rejoindre le fils à

travers le père et la mère, rejoindre le fils et celle qu'il aimait. C'était ma façon à moi de faire un pied de nez à ma hauteur et de me refaire une fraternité par les mots. Car j'étais lourd du tournage. Je le portais comme une mauvaise grossesse. J'avais mal au ventre. J'avais mal au coeur.

Je regrettais de n'avoir pu faire de ce film une fête de la parole. Je le regrettais pour Martin, notre caméraman, virtuose du direct comme Brault et Gosselin ses prédécesseurs. Il avait été le garant de notre sincérité à Pierre et à moi. Il avait partagé nos craintes et supporté nos angoisses. Je le regrettais aussi pour les membres français de l'équipe avec qui j'aurais aimé fraterniser. Car derrière leur fière façade, ils étaient tendres. J'aurais voulu montrer à ces Français comment les Québécois savent faire danser la belle langue française, celle dont le génie a permis la Sainte Chapelle, Versailles et Les Misérables, une langue tellement amoureuse de la lumière qu'elle a su construire à l'esprit des vitraux et des lanternes. Mais je n'étais pas arrivé à les éblouir, il devait toujours y avoir une distance entre nous. Et ce fut d'autant plus malheureux que, dans le cinéma direct, il est très important que s'installe entre l'équipe technique et les personnages une complicité, une entente, une connivence. La santé du propos qui sortira en dépend. Ce cinéma est certes une grammaire dans son montage, il ne doit pas l'être dans son tournage. Les hommes derrière le décor sont ceux du partage et même du sacrifice, car ce sont eux

qui rendent possible la générosité des gestes et des paroles qu'ils enregistrent.

A l'Hôtel de la Rochebonne, c'était l'exil. Je ne voyais presque plus Pierre. On se parlait surtout au téléphone mais nos conversations étaient distantes. Cela me permit de me rapprocher encore plus de Lorraine et de comprendre qu'en elle se trouvaient les forces vives de ma résistance. Plus que jamais Lorraine était mon équilibre. Je comprenais son attirance. J'imaginai mon destin à travers elle.

Aussi bien, nos jours et nos nuits à l'Hôtel de la Rochebonne scellèrent notre solidarité et nous préparèrent à mieux entreprendre la dernière étape de notre séjour en Bretagne.

Nous devions encore tourner avec Pierre quelques jours avant notre départ.

Pour ce tournage, Lorraine et moi étions arrivés très tôt sur le Sillon devant l'appartement de Loïc et d'Isabelle. Les vagues lavaient la digue. Elles débordaient de toutes parts. Elles éclataient. Elles tonitruaient. Et nous nous tenions droit devant elles. C'était la marée d'équinoxe, le flot d'octobre, en quelque

sorte une rhétorique de la furie et du délire. Martin, notre compagnon silencieux, photographia cette ardeur.

Nous tournâmes quelques plans sur la digue puis nous nous rendîmes de nouveau à Fougères rencontrer les Baluais. Il pleuvait à boire debout. Pendant que le fils s'affairait à diriger avec son ami Popov la manœuvre de grutage de leur bateau (ils avaient en effet dans la cour un bateau de pêche qu'ils voulaient transporter à Saint-Malo), la mère faisait sécher le linge mouillé de la flopée d'étrangers qui avaient soudainement pris d'assaut sa jolie maison. Le père, lui, nous servit le calva de la famille, un alcool assez fort qu'il aurait soulevé à lui seul le bateau de son fils.

Les quelques séquences enregistrées sous la pluie et celles de la mise à l'eau, le lendemain, dans le port de Saint-Malo, furent mes dernières en Bretagne. Je parlai peu. L'orgueil, bien sûr! Et c'est toujours mon foutu orgueil qui, le vendredi soir, me fit remettre à Martin une lettre adressée à Loïc et Isabelle pour les remercier de leur accueil. C'était notre adieu, nous partions le lendemain matin.

J'ai peu dormi cette nuit-là, j'étais enrhumé. Au petit déjeuner, l'aubergiste me servit un vin chaud, son remède. Je le bus sans trop d'enthousiasme.

A neuf heures trente, nous quittions Saint-Malo, Pierre, Martin, Lorraine et moi. Nous nous arrêtâmes à Chartres entre une heure quinze et une heure quarante-cinq de l'après-midi. Comme moi, la cathédrale était en réfection. A trois heures, nous étions à Paris, à l'Hôtel du Grand Condé. Pierre et Martin disparurent après une poignée de main furtive.

Cinquième partie  
**Critique**

**I**

**27**

Pierre et Martin partis, Lorraine et moi fonçâmes dans la ville, visitant pêle-mêle des lieux et des monuments que mes lectures m'avaient déjà fait habiter. Mais je regardais sans voir et j'écoutais sans entendre. Je ne vis pas, cette journée-là, la pauvreté d'une petite fille toute nue dans les bras de son père, en plein froid d'octobre, dans un McDonald du boulevard Strasbourg, ni la mélancolie et l'ennui des dames le long des trottoirs de la rue Saint-Denis. J'étais égoïste, il me semblait être le seul à souffrir.

Vers six heures trente, nous entrâmes dans une librairie de la Rive Gauche, j'y achetai L'Affaire Jésus. Le titre m'attirait. Il me semblait que je trouverais dans ce livre d'Henri Guillemin la paix que je cherchais.

Pendant la soirée je le lus donc et cela me fit du bien d'entendre parler de LUI. Je retrouvais au-delà des subtilités caustiques et des règlements de compte de l'auteur un peu de mon Maniwaki natal et de mon coeur d'enfant qui avait baigné si longtemps dans la douceur galiléenne des croyances de mes parents. Je m'endormis même dans une relative sérénité, mais je me réveillai avec le mal de ventre et la tête bouillonnante. Jésus avait calmé mes craintes, Guillemin avait ranimé mes fureurs.

Il était sept heures trente. A huit heures, Pierre nous téléphona. Sa voix était amicale. « Tu pourras t'acheter un piano avec l'argent de ta recherche! » me dit-il. « Tu devrais être payé d'ici à mardi. »

Il partait avec Martin le jour même pour Montréal. Restaient quatre jours avant la première de La Bête lumineuse. Moi, j'attendais l'argent pour pouvoir acheter un billet de retour. Lorraine avait le sien. Son départ était prévu pour jeudi.

Nous primes le petit déjeuner dans un café du boulevard Saint-Michel situé en regard de Notre-Dame, cette église où, dix ans auparavant, j'avais été ému.

Nous montâmes ses trois cents marches pour aller saluer les gargouilles des tours avec, je dois le confesser, la crainte de rencontrer Claude Frolo, le mauvais prêtre. C'était presque l'heure du dîner et les fantômes de Notre-Dame sont maintenant syndiqués. Quasimodo et son maître prenaient l'apéro quelque part sous les combles.

En revanche, « La belle Odalisque » était au rendez-vous au Louvre. Je voulais comparer son dos à celui de Lorraine, j'y trouvai le même abandon, la même volupté. A la sortie du musée, un violoniste noir faisait des prodiges avec Tchaikovsky, pendant que, autour de lui, les vendeurs de bibelots accomplissaient des miracles.

Il était deux heures moins vingt, il nous restait peu de temps pour aller voir Deux heures moins le quart avant Jésus-Christ. Ce film tenait l'affiche dans un cinéma de notre quartier.

Décidément, je gardais la ligne religieuse: « Après le Jésus de Guillemin, v'là le Christ de Jean Yanne! » dis-je à Lorraine. Toutefois ce film n'avait rien à voir avec le Christ et n'était surtout pas un pamphlet religieux. Je ne me rappelle plus tellement bien son histoire. En revanche, je garde un net souvenir d'une petite fille qui, dans l'entrée du cinéma, regardait une affiche annonçant Les Misérables de Robert Hossein. Elle avait

dit, en montrant l'affiche à l'homme qui l'accompagnait: « Regarde papa, comme c'est triste, tous ces corps abandonnés! » Moi je l'écoutais et, en même temps, je voyais par la porte vitrée du cinéma deux clochards étendus sur le trottoir, de l'autre côté de la rue.

\*\*\*

Le lundi fut ennuyant, pleuvait-il, je ne sais plus. En tout cas, il faisait beau au Québec, c'était la fête de Papa. Nous l'appelâmes à frais virés pour son cadeau d'anniversaire.

Lorraine avait son billet de retour; j'eus enfin le mien.

Il ne me restait plus que deux jours avant notre départ. Mes péripéties administratives ne m'avaient quand même pas fait oublier Saint-Malo. L'expérience malouine m'avait laissé un goût amer. Toutefois je ne déplorais pas ma révolte. Cela, bien sûr, me faisait mal au ventre d'y penser, mais, tout compte fait, elle était nécessaire. Mon corps avait parlé. Mon corps avait écrit ma rébellion. Tout ce que je n'avais pu dire ou écrire à Pierre pendant le montage de la Bête s'était exprimé dans mon comportement cyclothymique pendant le tournage à Saint-Malo. Je ne pouvais plus penser à la Bête sans qu'une douleur ne m'étreigne. Je me sentais enfermé, bâillonné, aliéné, privé de tous mes moyens d'action, un peu comme un spectateur de cinéma d'épouvante, à la différence que je n'avais pas le loisir de me retirer.

Ces réflexions empoisonnèrent mon séjour à l'Hôtel du Grand Condé. Elles me suivaient même au café Danton le matin, quand j'allais lire les nouvelles. Fait étrange, le nom de mon hôtel et celui du café semblaient ironiquement scander ma petite tragédie de rebelle. Je m'endormais avec la Fronde, je me réveillais avec la Révolution.

Il y eut cependant quelques éclaircies du mardi après-midi au jeudi. Après tout, j'avais mon billet de retour pour Montréal et un peu d'argent, assez pour prendre un gâteau sur la rue Saint-André avec un jeune couple d'étudiants basques aux Beaux-Arts, assez pour m'acheter des livres de cinéma à la librairie Le Minotaure, assez pour aller au caveau de la Huchette entendre le clarinettiste Maxim Saurey, assez pour visiter les soubassements de la Sainte-Chapelle, elle aussi en réfection, faire quelques achats de vêtements au magasin Nadar, me payer le luxe d'une belle édition d'Elsa, assez pour pousser ma prodigalité, si ce n'est ma vanité, jusqu'à me rendre à la Bibliothèque nationale faire le don de mon recueil de poèmes Lettres qui n'en sont pas. Au reste, le mercredi soir, dernière soirée dans les rues de Paris, après avoir vu la Tour Eiffel d'en bas, on s'affairait alors à lui refaire une beauté, après aussi avoir téléphoné à ma soeur Marthe, suisse de Wichtrach, après avoir parlé à Jurg, son époux, et à Markus et Laurent, mes neveux, Lorraine et moi nous sommes payés un repas en tête à tête dans un restaurant italien du quartier Saint-Michel. La nourriture était abondante,

et le service joyeux était ponctué par les allées et venues de poètes et de fleuristes.

Le lendemain, nous nous levâmes à cinq heures trente pour être sûrs de ne pas rater nos avions. Celui de Lorraine décollait une heure avant le mien.

Comme presque tout le monde, j'applaudis et fis mon signe de croix lorsque le pilote arrêta l'avion en bout de piste, à deux heures cinquante de l'après-midi. J'étais arrivé sain et sauf. J'avais franchi sans problème l'Atlantique et il semblait que Lorraine avait réussi le même exploit puisqu'elle me souriait du côté des visiteurs. Au reste, je la prenais dans mes bras quelques instants plus tard avec l'ardeur que j'eusse mis si elle

m'avait attendu là depuis mon départ. Toutefois, dans mon transport amoureux, je ne remarquai pas tout de suite l'enveloppe qu'elle tenait dans sa main droite.

- Tiens, dit-elle après un moment. C'est de Pierre. Yolande me l'a remise tout à l'heure... Elle et Martin nous ont ramené la voiture... La première de La Bête lumineuse a lieu ce soir à huit heures au Complexe Desjardins.

Curieusement, j'éprouvai, en ouvrant l'enveloppe, la même ferveur que j'avais toujours eue en décachetant les lettres de Pierre. J'avais cet homme dans la peau. Je n'arrivais pas à l'en faire sortir. Il m'inspirait toujours. Je plongeai une main nerveuse à l'intérieur et, contre toute attente, j'en sortis aussitôt le livre de Joe Klipffel: Prévoir le temps par les dictons marins. Pierre avait écrit sur la page de garde:

A Stéphane-Albert,

en vue d'un prochain voyage  
avec ton ami Yves sur les côtes bretonnes

- Ça par exemple, il ne perd pas le nord! fis-je à Lorraine.

C'était reparti. Après le désespoir, l'espoir. Après un vent de face, le vent en poupe. L'énergie péraldienne m'atteignait encore. Pas assez, cependant, pour m'emmener à prendre la direction de Montréal et de son Complexe Desjardins à la sortie de Mirabel.

Nous mimes plutôt le cap sur Blue Sea. Lorraine réveilla Mozart qui avait dormi dans le cassetophone, et ce fut, pendant de longues minutes, une joie musicale dans la paix nuancée de l'automne.

A minuit, nous étions dans les bras de nos parents. Les enfants dormaient et nous les avons regardés dormir peu avant d'aller nous coucher à notre tour vers deux heures.

L'immense plaisir que nous eûmes au réveil me ravive encore. C'était comme si, d'un coup, nous avions refait le monde. La terre était une planète ensoleillée où il n'y avait plus que le baiser chaud de nos enfants. Ceux-ci nous embrassaient partout avec gaieté, spontanéité, émotion et, aussi, avec l'air de chercher des cadeaux sur notre visage, comme si nous en avions cachés

dans le creux de nos joues ou à l'entrée de nos oreilles. Leur joie titillait sur nos têtes.

La journée fut une véritable fête jusqu'au soir, où je devais connaître toute une surprise.

Il était plus de dix heures. Nous regardions la télévision. Bernard Derome terminait son bulletin de nouvelles un petit sourire accroché au coin des lèvres. Il parlait de chasse. Des images nous transportèrent alors dans une cabane perdue dans la forêt, où trois hommes en état d'ivresse se chamaillaient.

- C'est édifiant! me dit ma mère caustique. C'est ça votre chasse! ajouta-t-elle.

Visiblement l'extrait qu'on venait de présenter de La Bête lumineuse ne la réjouissait pas. Quant à moi, je n'appréciais guère ce genre de citation: Notre société d'Etat semblait avoir pris un plaisir douteux à montrer les images qui pouvaient le mieux servir ses visées sensationnalistes. L'ivresse en direct sait couvrir son public.

Nous y devenions de véritables métonymies. Nos images n'appartenaient plus à la vérité du film de Pierre Perrault, mais à celle d'un bulletin de nouvelles où, quoi qu'on dise, on ne se contente pas d'annoncer, on reponctue les événements. Car une citation, même succincte, prend une valeur langagière nouvelle.

Les images n'appartiennent plus à l'ordre de celui qui les a faites, mais à l'ordre de celui qui les montre. L'ordre de La Bête lumineuse que nous venions de voir à la télévision véhiculait des sèmes dont le plus tenace plaçait sur le bout de nos langues un ironique: « Mesdames et Messieurs, voici une vraie chasse! »

Je devais me rendre compte lors de mon retour au Collège, le lundi suivant, de l'impact de cette transformation langagière. Un collègue me croisant me dit soudain avec un sourire anesthésié: « On t'a vu l'autre soir au bulletin de Derome, t'étais saoul! » Que pouvais-je répondre à tant d'obligeance?

Heureusement que j'avais, pour faire contrepoids à cette remarque intempestive, deux articles favorables parus dans la presse écrite montréalaise du samedi. « Pour une fois que des hommes acceptent de s'exprimer », écrivait Luc Perrault, « on aurait pourtant mauvaise grâce de refuser l'outrance de leurs propos ou d'en contester la justesse ». Quant à Richard Gay, il écrivait dans Le Devoir que notre film était « une partie de vie où circulent les dieux du vin, de la chasse et de la poésie ».

C'est étrange, il suffisait qu'on dénonce le film pour que je m'en fasse le défenseur.

L'ONF n'avait pas lésiné sur la publicité. Il avait réservé des sections de page dans la plupart des quotidiens pour y reproduire l'affiche spécialement conçue pour La Bête lumineuse, une affiche montrant Bernard et moi en train de discuter près d'un lac à foin. L'image, granuleuse à souhait, ajoutait un petit air acide à notre conversation. On pouvait lire en grosses lettres dans la partie supérieure: « La Bête lumineuse, une

mémorable partie de chasse, une explosion de défoulement, une tendresse qui se défend d'exister ».

Nous avons été mis en morceaux, voilà qu'on nous mettait en marché. Car se voir ainsi publicisé dans les espaces commerciaux des quotidiens du Québec donnait la sensation d'être devenu un véritable produit, qui plus est étiqueté « bon pour tous » par le bureau de surveillance du Québec. Ironiquement, je n'avais pas encore vu ce produit final. Cela ne devait pas tarder, puisque le film prenait l'affiche à Hull, au Cinéma de Paris, à compter du vingt-neuf octobre. Restait une dizaine de jours avant que la Bête fasse son entrée dans une salle spécialisée dans l'érotisme. En fait, je craignais que notre film fasse partie d'un programme double.

Je voyais déjà mes confrères faire la queue comme devant la femme à barbe ou les foetus siamois. Je sentais que j'étais devenu une curiosité qui avait son prix. Cela m'inquiétait. Je ne pouvais plus rien faire, le film existait. J'y étais en cage. Plus possible d'arrêter le cirque de La Bête lumineuse dans son périple à travers le Québec. Le fauve devait venir à Hull, il y viendrait.

Mais je n'allai pas voir le film quand il arriva en ville. J'étais gêné. Peut-être aussi paranoïaque. Il me semblait que certains collègues m'évitaient dans le corridor comme si j'avais été un pestiféré. Pourtant Murray Maltais avait consacré au film

deux articles éloquents dans Le Droit du samedi trente octobre. Pourtant la presse quotidienne à travers le Québec était favorable. Louis-Guy Lemieux parlait même d'une quête du saint Graal. « C'est formidablement beau », avait-il écrit dans Le Soleil. Rien à faire. Pour certains, j'avais commis un sacrilège. J'avais eu la faiblesse de mettre mon âme à nu dans un film. Il y avait comme un jugement dernier dans leur attitude fuyante.

J'aurais aimé en parler à Pierre à ce moment-là, mais mon orgueil me le défendait. Je ne l'avais même pas remercié pour le livre de Klipffel.

C'est Pierre qui fit les premiers pas en m'envoyant son livre La bête lumineuse qui venait de sortir en librairie. Une note adressée à Lorraine et à Stéphane-Albert l'accompagnait:

j'ai tout fait pour qu'on com-  
prenne comme moi, amicalement  
la bête lumineuse dont ce livre  
mais la bête lumineuse a fait  
plus que moi  
la réaction est formidablement  
sympathique à tous les parti-  
cipants  
et surtout au poète auquel Luc  
Perreault insiste pour m'iden-  
tifier  
que dire de plus? il ne reste plus  
pour me combler qu'à démontrer  
à Bernard et à toi et à vous deux que je suis

l'ami octobre

p.s. Je n'ai même pas eu le temps de relire le texte...  
j'ai des affiches pour toi. (Pour ce qui est de

St-Malo laissons décanter. On en reparlera à tête reposée.)

Le livre était imposant: dix-neuf chapitres clairement divisés, dûment titrés, et abondamment illustrés par de touchantes photographies de Martin Leclerc. Le film en livre, séquence par séquence, mot pour mot, avec, entre parenthèses, des commentaires de Pierre à la manière d'un dramaturge. Il y interprétait nos pensées secrètes. Notre vécu devenait sa fiction. Nos mots, nos gestes, nos pensées semblaient directement sortir de sa tête. Pierre était devenu plus pocaille que nous. Je lisais à pleine vapeur en parlant vertement aux pages comme si mon sermon avait pu les exorciser. Il ne manquait qu'un goupillon pour les asperger d'eau bénite. Pierre venait d'écrire la première grande pièce pocaille saluée, du reste, par Jean Royer dans le « Cahier Culture et Société » du Devoir<sup>39</sup>. Pierre y poussait même la pocailerie jusqu'à déclarer au journaliste:

Peut-être avons-nous besoin plus que tout au monde d'apprendre d'où nous vient cette âme explosive, inexplicable par les bonnes manières, qui n'arrive pas toujours à endosser le costume des fictions qu'on lui propose, qu'elles soient cinématographiques ou constitutionnelles.

Je lui envoyai une petite carte polie le remerciant pour son livre. J'avais habitué Pierre à mon déluge littéraire, il avait maintenant droit à ma disette.

---

<sup>39</sup> 30 octobre 1982.

Mais à lettre tacite, réponse cicéronienne:

je t'écris un mot pour que tu me répondes par plus  
qu'une simple carte polie... j'exige que tu ne sois  
pas poli avec moi... je n'accepte pas ton silence  
lointain, poli... même si... même si tu y as droit...

car tu as droit au silence et je te comprends d'en por-  
ter le poids... et je te rends ce droit en même  
temps qu'il me pèse que se soit interrompue cette  
franchise épistolaire qui me nourrissait de  
ton lyrisme... Stéphane-Albert est-ce que tu refu-

seras de pardonner (je ne dis pas que j'ai tort, je ne dis pas que j'ai raison, car cela importe peu) de pardonner, d'oublier, d'outrepasser ce difficile moment que nous avons eu à vivre à St-Malo

est-ce que notre amitié ne vaut pas une chicane... alors que tu as refusé que la chicane du Michomiche anéantisse les amitiés qui l'ont autorisée, permise, provoquée?

j'ai commencé l'épreuve du visionnement... déjà le matin du " jogging " donne plus que bien... nous avons eu des difficultés, nous aurons aussi un film... peut-être pas celui que j'espérais... rien n'est facile... et si tu n'y trouves pas tout à fait la place épique que tu espérais et que je souhaitais (autrement je n'aurais pas tant misé sur ta présence) dis-toi qu'on ne réussit pas tout ce qu'on tente... que c'était très difficile peut-être... que je n'ai pas su trouver en si peu de temps les situations qui t'inspirent... qu'il arrive quelquefois aux plus grands poètes d'être à court d'inspiration et que c'est là qu'il renaît de ses cendres, qu'il se recommence, qu'il se reprend et qu'il se retrouve peut-être autrement

tes ressources sont grandes et tumultueuses et tu as le problème de porter en toi l'âme de la Gatineau qui ne se contentera plus jamais du centre blanc d'une modernité-refuge... mais il te faudra aussi découvrir l'essentiel, dompter la monture, chercher ta voie...

Pour la première fois, Pierre parlait de mon humiliation. Sa lettre me faisait du bien, mais en la lisant, je jouais les

vierges offensées. Je me revois fermant les paupières et relevant le nez après chaque aveu. Ses mots me bouleversaient. J'aimais ce pas à pas de sa vérité. Le lire, cette journée-là, me fit connaître des joies. Il donnait non seulement raison à mon chagrin, mais encore il ajoutait au vocabulaire peccamineux du pardon la claire tendresse de son interprétation du tournage de Saint-Malo: « Nous avons eu des difficultés », écrivait-il, « nous aurons un film... peut-être pas celui que j'espérais... rien n'est facile... »

C'était beaucoup pour mon coeur affligé. Il y avait dans ses phrases quelques musiques paradisiaques. J'aimais le registre de mon musicien. Son adagio était encore plus doux à mes oreilles que celui de François Boisvallée. J'avais connu un Pierre pamphlétaire, je découvrais un musicien d'église. Ses phrases montaient haut, elles m'indiquaient l'Eden: «...mais il te faudra aussi découvrir l'essentiel, dompter la monture, chercher ta voie... Je n'écris pas une lettre à un jeune poète (je n'en suis pas digne) mais à un ami si tu m'autorises à te nommer ainsi... »

Il ne m'en fallut pas plus pour libérer l'affection que je retenais pour lui dans l'espoir qu'un jour il reconnaisse toute la peine de ne pas avoir été à la hauteur du rendez-vous de Saint-Malo.

Saint-Malo avait été une leçon de persévérance et d'entêtement. L'expérience de Bretagne avait bouleversé mes présomptions littéraires. Je me sentais mieux préparé pour dire la Gatineau. Pour dompter la monture et aller à l'essentiel. Les amitiés fortes doivent savoir marcher aussi sur les terres de

Cain. J'étais maintenant prêt à aller voir La Bête lumineuse en salle. J'étais prêt aussi à aller saluer Pierre.

Je ne me souviens plus de la date exacte où j'entrai à L'Autre cinéma à Montréal. C'était, je crois, un jeudi de début décembre.

J'y venais " incognito ".

Je m'assis au milieu de la salle de manière à jouir de l'anonymat de la foule. On conversait ça et là. Moi je dialoguais avec mon coeur. Celui-ci parlait fort. « Quel supplice? » me disait-il au moment où le film commença.

Les cinq premières minutes furent incompréhensibles tant la projection était de mauvaise qualité ce soir-là, en sorte que bientôt, je me sentis offusqué comme si j'avais été le cinéaste. Au reste, je pris sur moi d'aller me plaindre aux responsables de la projection, ce qui arrangea les choses pour les spectateurs, mais pas pour moi. Car ce qu'ils entendaient mal avant, ils l'entendaient trop bien maintenant. Les propos des protagonistes soulevaient ici et là de petites révoltes cinéphiliques.

- Lui poète? Poète mon cul! clama soudain une voix richement masculine venue de l'arrière.

Je rougis à tel point que je crus pendant un moment éclairer mes voisins. Inutile d'ajouter que j'entendis d'autres perles pendant tout le film.

Seuls les rires chaleureux qu'avait déclenchés l'attente de l'original, cette attente que mon ami Maurice et moi avions vécue dans la peur et le désir, avec ce sentiment qui, je crois, nous lia, pendant un instant, à la peur primale, instinctive, pré-historique, c'est-à-dire la peur des premiers hommes, seules donc ces images m'avaient quelque peu détendu. Mais l'épreuve de la finale, celle de la chamaille autour de la table, avait été plus terrible à regarder dans la salle qu'à vivre dans la cabane.

En sortant, j'avais accumulé assez de vocabulaire pour pouvoir dire au gérant de l'établissement: « A-t-on idée de montrer pareilles cochonneries! » Il me dévisagea comme s'il m'avait connu intimement.

Le lendemain je rencontrais Pierre à l'ONF. C'était la première fois que je le revoyais depuis notre poignée de main à l'Hôtel du Grand Condé. Notre rencontre fut courtoise et polie. Il y avait encore beaucoup de houle dans nos têtes. Pierre me fascinait toujours mais j'étais morose. J'avais une grosse tache de misère sur la pointe du coeur.

Cependant, je trouvai plus misérables que moi dans les semaines qui suivirent, et, grâce à eux, tout redevint lumineux.

Eux? Les Misérables!

J'eus en effet le bonheur, en faisant de l'ordre dans une armoire, de tomber sur une édition de poche de ce grand livre. Hugo m'avaia.

Hugo était monstrueux. Il couvrait la planète entière. J'avais besoin de ce dieu pour m'éloigner de mes déboires terrestres. Je voyais fleurir dans Les Misérables la beauté de tous les genres. J'avais besoin de ce Hugo qui organisait le chaos et domptait passionnément la passion. Jean Valjean me tournait les entrailles, Fantine allumait mon âme, avec Cosette je redevais enfant. Le carrousel de la folie humaine, de la démesure, de l'incontinence tournoyait à une vitesse folle dans ma tête. Dans ma tête il se brisait comme une lame géante sur les digues malouines. Hugo elliptique, Hugo prolix, Hugo enfiévré, rationnel, épouvanté, séducteur. La démesure commande l'attachement ou le rejet. Moi je me jetais dans les remous de son imagination de brigand et de son intelligence impériale. Hugo était devenu Valjean déguisé en philanthrope, Valjean, Hugo travesti en lumière. Avec eux, je retrouvais le goût de vivre et d'écrire avec, chaque jour, plus d'ardeur, plus de conviction, plus de foi aussi. Cosette était maintenant devenue une jeune fleur qui inspirait l'amour. Marius la découvrait comme on découvre un trèfle à quatre feuilles.

Les semaines passèrent et je grandis avec les héros hugoliens. L'épopée de la misère devint le grand chant de l'esprit, l'esprit amoureux, l'esprit religieux, l'esprit vigoureux, vif, printanier, sournois. Gavroche apparut comme un superbe rayon de soleil. Il était misérable sans être miséreux et adorable sans être adoré. Il représentait l'avenir, la liberté, l'air, une bouffée d'air frais dans un égout. De sa petite bouche

gaillarde naissait la suite d'un monde. Il y avait de l'espoir. Moi aussi je parlais comme Gavroche.

Et c'est en pleine lecture de cette oeuvre admirable que j'écrivis à nouveau. Cela me tint enfiévré tous les soirs à mon bureau pendant plusieurs semaines. J'y labourai mon esprit comme un cheval de travail, rudement, avec force, à grosses gouttes. J'écrivais mon Livre de l'ivresse, ma saga sur Maniwaki. Je me croyais inspiré. Certes, mes personnages n'étaient pas encore éclatants mais ils vivaient.

Le coeur amoureux, j'osai même faire parvenir à Louis-Pierre et Madeleine Frémont le poème que je leur avais écrit en Bretagne. Il était simple. J'aurais aimé qu'il fût lumineux comme les dernières pages des Misérables, où Hugo exaltait à la fois le courage et la témérité. J'aurais aimé qu'il eût leur intelligence. J'aurais voulu qu'il fût aussi une route de lumière, cette route que le forçat Jean Valjean m'avait montrée.

Pour mon cadeau de la nouvelle année<sup>40</sup>, je reçus de la vieille France une lettre de Louis-Pierre: « Vous êtes un grand-seigneur-de-la-plume-un-poète-Stéphane-Albert nous vous remercions ». Il l'avait adressée au Roi Albert.

---

<sup>40</sup> 1983.

## II

34

Hélas! 1983 ne fut pas dans ma vie un excellent millésime. Après les critiques plutôt favorables de la presse quotidienne vinrent celles des revues spécialisées.

Le tout commença fort mal. Je passais à la bibliothèque de l'Université du Québec à Hull quand je tombai presque par hasard sur le numéro d'automne de Voix et Images, dans lequel il y avait, entre autres, cet article de Gilles Thérien: " La Bête

lumineuse ou le gibier imprévu ". Je le lus avec rage. Je ne vis pas en lui ses finesses et ses mérites, car il en avait. L'article avait ses forces, mais je fus monopolisé par quelques phrases qui me firent très mal parce que je ne voulais pas qu'on parle de moi comme cela. « C'est un être physiquement faible, peu rompu au travail physique, à l'exercice<sup>41</sup>», écrivait Thérien. J'aurais voulu tuer cette phrase si cela avait été possible. Elle pointait du doigt une faiblesse et je ne voulais pas d'elle. Je recherchais ma force. Je croyais en elle comme j'avais cru dans Les Misérables. Alors pour qui se prenait-on pour me traiter de faible? Que connaissait-on de mon corps et de mon esprit pour les qualifier d'une façon si autoritaire et si définitive? « Mais Albert est un tendre et un faible. On doute qu'il aura même appris<sup>42</sup>. J'exécrais cette facilité de conclure, de m'emurer, de me pétrifier. J'étais déjà enchâssé dans les séquences du film, voilà qu'un critique se transformait en briqueteur et emmurait mon âme. Un faible, moi! qu'avait-il vu? C'est moi qui doutais qu'il ne comprendrait jamais quelle force il fallait pour supporter qu'on discoure sur sa propre aliénation. J'avais accepté de vivre pleinement ma culture, de l'offrir, de l'abandonner sur l'autel du cinéma, mais il n'avait lu que les apparences. Car est-ce faiblesse que de se donner au point d'accepter de ne plus être qu'un signifiant dans le langage d'un autre? Pierre Perrault avait donné à voir à tous les Thérien de la terre ces images

<sup>41</sup> Gilles Thérien, " La Bête lumineuse ou le gibier imprévu ", Voix et images, vol. VIII, n° 1, automne 1982, p.168.

<sup>42</sup> Ibid., p.169.

d'une faiblesse. Allaient-ils jamais comprendre que même le cinéma direct est une écriture et qu'en cela, pas plus que la fiction, il n'est capable de restituer la globalité de la vie. J'avais mal, très mal. Je ne voulais plus de ces phrases qui nous réduisent en mots, en adverbes, en adjectifs, en particules péjoratives.

Si je n'ai jamais pu dire tout cela à Gilles Thérien, en revanche je l'ai dit à Pierre dans une nouvelle lettre écrite le douze février, quelques jours après avoir été voir à l'ONF Les Voiles bas et en travers, le film que nous avons tourné en Bretagne. Pierre avait raison: je n'y trouvais pas la place épique que j'avais espérée. J'apparaissais dans ce film d'une façon épisodique. Mon rêve de gloire ne s'était pas concrétisé. J'étais furieux.

Tout allait mal. J'étais même devenu carrément paranoïaque. J'avais pris soin de faire enregistrer ma lettre à la poste royale. Je mettais Pierre en demeure de conserver mon nom comme chercheur. J'avais soudainement peur de n'être plus qu'un nom de personnage au générique. Je sommais Pierre de répondre positivement à ma requête dans les huit jours.

Trois mois plus tard, j'attendais toujours sa réponse.

Le quatre juin, mon ami Jacques recevait cette lettre:

Stéphane-Albert se cherche une âme à sa hauteur  
et cela n'est pas facile à trouver  
il en est à se choisir  
il est bousculé par ses désirs

il est plein de désirs  
 c'est sa force, sa beauté, sa splendeur  
 et sa douleur aussi

je n'ai pas répondu à son ultimatum, sa dernière  
 lettre,  
 je ne répons jamais à ce genre de lettre  
 c'est la forme de mon orgueil  
 mais qu'il sache que je suis toujours prêt à  
 répondre par ailleurs même à sa colère  
 (mais il n'est pas un homme de la colère)  
 [...]  
 d'ailleurs cet ultimatum était sans objet  
 puisque j'avais déjà corrigé le générique de fin pour  
 lui donner satisfaction  
 [...] parfois il m'arrive d'être aussi triste que  
 Stéphane-Albert  
 quand le mur du jeudi<sup>43</sup> me paraît infranchissable  
 (et il y a beaucoup de jeudi dans ma petite vie).  
 et c'est peut-être là où prend racine l'affection  
 dont je parle pour Grand Louis, pour Stéphane  
 Albert, pour tous les poètes d'une terre  
 malheureuse

Pierre me répondait enfin après trois mois de silence, et il  
 le faisait par poète interposé. Il ne pouvait choisir de façon  
 plus tendre que de confier à Jacques son tourment. C'était sa  
 pudeur. Jacques lui avait fait parvenir le manuscrit de Tous  
 bords, tous côtés<sup>44</sup>. Pierre avait lu avec émotion la misère de  
 l'Abitibi de Jacques, et cette émotion lui faisait dire sa misère  
 à lui, la mienne, celle aussi d'Yvan:

---

<sup>43</sup> Le soir de la grande chamaille dans La Bête lumineuse.

<sup>44</sup> Tous bords, tous côtés, Ottawa, Les Editions du Vermillon,  
 1985.

Yvan souffre peut-être d'une pareille souffrance  
 il a proposé un texte sur la Fête à l'ONF  
 je l'ai trouvé admirable  
 très beau poème de chair et de sang  
 poème d'écriture et de substance  
 et je lui souhaite qu'il réussisse à le réaliser son  
 poème  
 peu importe qu'il le réalise en film ou autrement...  
 je souhaite qu'il se trouve dans un film ou dans  
 une écriture  
 et s'il rencontre des obstacles infranchissables qu'il  
 les contourne  
 [...]  
 comment leur faire entendre à l'un et à l'autre  
 qu'ils ont un monde à mettre au monde? qu'ils  
 cessent de se faire souffrir?

Je souffrais beaucoup moins. Le passage de La Bête lumineuse à Cannes au mois de mai m'avait endurci. Là-bas le film avait été un échec. Des journaux de Montréal et de Toronto avaient titré respectivement: " La Bête lumineuse laisse indifférent"<sup>45</sup> et " Beauty lacking in NFB's 'beast'<sup>46</sup>". Notre film avait été présenté dans l'auditorium Claude-Debussy, une salle de mille places. A peine deux cent cinquante personnes étaient restées jusqu'à la fin. Au reste, une vingtaine de personnes seulement avaient assisté au débat qui avait suivi la projection. Pour Louis Marcorelles, critique au journal Le Monde, « il y avait un refus d'écouter le cinéma qui parle un autre langage ».

---

<sup>45</sup> Luc Perreault, " La Bête lumineuse laisse indifférent ", La Presse, 10 mai 1983.

<sup>46</sup> Jay Scott, " Beauty lacking in NFB's 'beast' ", The Globe and Mail, Wednesday, May 11, 1983, p. 16.

J'avais été étonné d'apprendre que notre film allait à Cannes. Même sous-titré en français -- on l'avait effectivement sous-titré, ce film sentait trop l'ours et l'original pour les salles aseptisées de Cannes. Il était sans doute trop rabalaisien.

Mais je ne souffrais plus. La lettre de Pierre Perrault adressée à Jacques Michaud, le trois juin 1983, marquait pour moi la fin d'une douleur. Les grands vents avaient passé, les blessures se cicatrisaient, l'herbe poussait à nouveau sur mes terres. La Bête lumineuse et Les Voiles bas et en travers faisaient maintenant partie de mon cortège. Ils ne devançaient plus ma passion. Ils ne nourrissaient plus mes angoisses.

A partir de juin, donc, je n'allai plus au devant pour avoir des nouvelles de ces films. J'étais moins à l'écoute de leur devenir. Il m'arrivait d'entendre parler d'eux, mais je lisais d'un oeil absent et j'écoutais d'une oreille distraite. Parfois, des amis me rappelaient à leur souvenir, mais qu'ils fussent tristes ou joyeux, ces rappels ne m'atteignaient guère. Tout au plus faisaient-ils vibrer légèrement en moi quelques cordes sensibles, celle de la vanité par exemple. Car je dois avouer qu'il me plut d'avoir ma photo sur la même page qu'une photo de Catherine Deneuve dans L'Express<sup>47</sup>, moi qui avait rêvé de cette femme comme un Fidèle rêve du paradis. Il me plut aussi qu'on me

<sup>47</sup> Début mai 1983, p. 39. J'indique même la page, vanité oblige.

lise quelques lignes de Michel Ciment, critique de cinéma à la revue Positif<sup>48</sup>. Selon celui-ci, La Bête lumineuse était l'un des sommets du Festival de Cannes, un film « signé d'un des grands cinéastes d'aujourd'hui, Pierre Perrault, dont on mesurera un jour l'importance due à une oeuvre d'une rare cohérence ».

Ces critiques, ces photos, ces témoignages arrivaient à mon attention souvent aux moments où je m'y attendais le moins. Parfois cela donnait lieu à des situations comiques comme ce « Y paraît que t'es un casse-pied hystérique de première grandeur! » lancé par mon ami Maurice Nasr, philosophe abonné à des revues françaises. « Comment ça? » lui avais-je demandé. « C'est pas moi qui le dis, c'est le critique des Cahiers du cinéma! »

Je lus ce troublant article des Cahiers comme un défroqué aurait lu son bréviaire, par réflexe plus que par intérêt. Presque plus rien ne me faisait mal maintenant. Quand le propos était bien amené, je me divertissais sans plus. A la longue, même les épithètes négatives dont j'étais la cible me faisaient sourire.

Je ne sais combien d'articles savants et moins savants ont été écrits sur nous, combien de conjectures ont été faites sur notre sadisme, notre masochisme et même notre homosexualité.

---

<sup>48</sup> Michel Ciment, " La Bête lumineuse ", Positif, juillet-août 1983, n<sup>os</sup> 269-270, p. 60-61.

Jusqu'à Léo Bonneville qui s'inquiétait des relations entre Bernard et Stéphane-Albert. Elles lui paraissaient équivoques<sup>49</sup>.

Mes compagnons et moi étions devenus du boudin à thèse. On assaisonnait nos sangs coagulés selon les circonstances. Certains l'aimaient pimenté, d'autres -- amateurs de nouvelle cuisine -- le prenaient sans sel ni poivre. Il y eut même des diététistes pour nous servir avec une belle salade sans saveur. Mais on nous mangeait quand même.

Les bouches plus raffinées firent une indigestion à coup sûr. Yves Lever et Paul Warren, entre autres, le premier dans Relations<sup>50</sup>, le second dans Québec français<sup>51</sup>. Yves, historien du cinéma québécois, y allait d'une charge désespérée contre les « souleries bruyantes de chasseurs anesthésiés et abrutis par l'alcool ». Paul, pour sa part, dans un article superbement écrit dans son exorde et son développement (je le considère comme l'un des meilleurs stylistes québécois), donnait malheureusement dans une conclusion douloureuse où le boudin qu'il avait avalé faisait ses ravages. « Le pire cinéma de Perrault », écrivait-il, « c'est lorsque le documentaire au lieu de s'élever vers la fiction se dégrade dans la pornogra-

<sup>49</sup> Léo Bonneville, " Entretien avec Pierre Perrault ", Séquences, n° 111, janvier 1983, p. 5-51.

<sup>50</sup> Yves Lever, " Feu la Bête lumineuse ", Relations, n° 487, janvier-février 1983, p.32-34..

<sup>51</sup> Paul Warren, " Le refus de la fiction ", Québec français, n° 52, décembre 1983, p.24-26.

phie ». « C'est ce qui se passe avec La Bête lumineuse », ajoutait-il. « En réalité, la caméra sonore ne nous donne à voir et à entendre que la partouze du grouillement bégayé de petits hommes qui s'abâtardissent en direct devant nous. »

Heureusement que j'étais devenu presque insensible, car je crois bien que j'aurais fait moi aussi une indigestion aiguë. Mais je me portais bien, et puis j'avais eu le plaisir de lire un article écrit avec finesse sauf pour sa finale haineuse que je mis sur le compte du bouleversement. Les sangs coagulés d'un Bernard et d'un Stéphane-Albert n'étaient pas un menu tout indiqué pour les bouches intellectuelles. Tout compte fait, ils ne l'étaient pas non plus pour les bouches plus rupestres. Le magazine Sentier Chasse-Pêche, dans son numéro de janvier 1984, publiait à la page "Courrier" la lettre d'un chasseur qui clamait « que pareil film devrait être banni de nos écrans ». Ce « film est un torchon et une insulte à la dignité personnelle de tout chasseur digne de ce nom ». Au reste, l'équipe de rédaction du magazine appuyait sans réserve le point de vue de ce chasseur aux métaphores pour le moins domestiques.

Notre film avait planté sa flèche en plein dans le coeur des Québécois. Il n'était donc pas si mauvais. En tout cas, il bouleversait tous les milieux. Les intellectuels se révoltaient contre notre incontinence, les chasseurs blâmaient notre tromperie. Selon les premiers, nous n'étions pas lumineux, les deuxièmes, eux, nous trouvaient bêtes.

Mais tous les critiques n'en firent pas une gastrite. Il y en eut qui servirent de superbes rots. Gilles Marsolais, notamment, dans un article intitulé " Un cas d'anthropophagie cinématographique<sup>52</sup> ". De toute évidence, la Bête avait plu à cet homme. C'était pour lui un « film abouti, riche, dense. Et passionnant, par l'inquiétude, les passions et les questions qu'il suscite ». Il allait même plus loin en disant que La Bête lumineuse était un rituel où se manifestait la plus grande preuve d'amour qui soit selon lui: manger celui qu'on aime. « Ici, en tant que "bête lumineuse", Stéphane-Albert se fait littéralement bouffer tout cru, à la fois par la meute de chasseurs et par le réalisateur, qui a tôt fait de focaliser son attention sur lui, d'investir en lui l'essentiel de son désir au point de le dévorer.» Ce fut plus fort que moi, je ne pus m'empêcher de penser à la scène nécrophagique du Satyricon. Par chance, les convives du festin de la Bête étaient plus joyeux que les testamentaires décadents du film de Fellini.

Comme on dit, la boucle était bouclée. D'entité que j'avais été avant le tournage, on m'avait mis en morceaux pendant le montage, la première critique s'était chargée d'établir le menu, maintenant j'étais bouffé, avalé, digéré et même roté.

---

<sup>52</sup> Gilles Marsolais, " Un cas d'anthropophagie cinématographique: La Bête lumineuse de Pierre Perrault ", Vie des arts, vol. XXVIII, n° 111, juin-juillet-août 1983, p.47,48, et 72.

Somme toute, les nouvelles critiques m'amusaient plus qu'elles ne me faisaient mal. J'avais alors plus de recul. Je pouvais mieux apprécier leur art. Je me récréais avec elles. J'apprenais aussi, dois-je avouer. Les Gilles Thérien, Yves Lever, Paul Warren et Gilles Marsolais avaient contribué à situer la place d'un tel film dans l'histoire de notre cinéma. Gilles Thérien avait compris que le rituel était performance, Yves Lever indiquait clairement que Perrault ne faisait pas de documentaire, Paul Warren, lui, rappelait que le cinéma direct de Pierre "mythologisait" et souvent mystifiait autant sinon plus que le cinéma dit de fiction; enfin Gilles Marsolais soulignait la part de jeu qui intervenait dans cette forme de "théâtre de la cruauté" qu'était cette partie de chasse.

J'avais intellectualisé la critique écrite et électronique, mais je restais encore sensible aux critiques de vive voix. Je le suis encore du reste. Parfois il m'arrive d'entendre des commentaires acides et je les reçois mal comme si la présence de l'interlocuteur, sa voix, son accent, son haleine transportaient quelques substances vénéneuses que l'encre de l'imprimerie ou les ondes radio détruisent. Cependant, ce poison léger a aussi son antidote: des témoignages chaleureux saluant l'humanité que nous avons mise dans cette aventure. Il y a parfois des paroles qui nous feraient traverser un désert.

La Bête lumineuse avait donc une place au fond de mon coeur, car, au delà de toute vanité, je la savais forte et puissante. C'était une oeuvre unique; la douleur en avait été le prix. La transgression des tabous est une épreuve écorchante. Parfois il y a au bout une lumière.

Les mois passèrent. Pierre traversa l'Atlantique à la voile, moi je mis les voiles bas et en travers dans l'imaginaire. Je commençai alors la rédaction d'un roman dont l'action se passait en Bretagne, sur l'Atlantique et dans le Bas-Canada, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Pierre me manquait. On ne quitte pas une relation si forte sans qu'une certaine nostalgie nous investisse, sans que le goût

d'entendre l'autre ne nous habite à nouveau avec, de jour en jour, plus d'insistance, sans que le désir de confronter nos passions ne devienne pressant. En octobre, ce fut plus fort que moi, il fallut que je lui écrive.

Plus que jamais tout ce qui m'entoure me passionne, et la littérature n'est pas étrangère à ce mouvement. Je continue mon roman d'aventures qui me donne bien du fil à retordre. Je ne sais combien de fois il faudra que je le réécrive -- tout au moins la première partie (il y en a cinq). Et comme je ne peux plus contrôler le rythme de croissance de mon engouement littéraire, je vais m'inscrire en lettres françaises. Ce faisant je joindrai l'utile à l'agréable.

Au fait, es-tu toujours aussi réfractaire au roman? Si oui, jette un coup d'oeil sur Don Quichotte. Je le traîne dans ma valise partout où je me rends, j'ai ainsi l'impression d'être plus près du monde. J'emmène également L'Idiot. J'aime sa pureté démesurée. Ces deux fous me conviennent.

« Ces deux fous te conviennent dis-tu », m'écrivit Pierre, « si je n'avais pas Stéphane-Albert et Bernard peut-être m'en contenterais-je aussi. »

Ce propos m'émut. Non pas tant parce qu'il nous nommait, Bernard et moi, mais pour la lumière de cette métaphore puissante où la vie, si petite soit-elle, possède plus de sens que les subtiles imaginations de Cervantes et Dostoïevski. A travers ces simples mots, Pierre évoquait la supériorité du cinéma direct sur

la fiction, reprenant ainsi, à sa façon, le mot célèbre de Maïakovski: « Je sais que le clou de ma botte est plus cauchemardesque que toute l'imagination de Goethe! »

Au reste, sa lettre m'enchantait tellement qu'elle n'est pas étrangère à l'enthousiasme que j'eus au téléphone avec lui peu de temps après. Je venais de sortir du colloque sur le son au cinéma organisé par l'Association québécoise des études cinématographiques. J'étais emballé. Cela avait été une fin de semaine de cinéma merveilleuse passée avec mon ami Yves Alcaïdé à parler, à poétiser, à chouenner, une fin de semaine himalayenne, tout en nous sachant Sisyphe mais en l'imaginant heureux, comme aurait dit Camus. J'étais presque hystérique, j'avais une idée géniale et, comme l'étincelle du génie vient toujours de quelque part, la mienne s'était échappée du brasier qu'avait été la lettre de Pierre.

Mon idée géniale, par hasard, était un film, un film de parole, une parole directe qui questionne la fiction, un film en direct autour d'une parole, qui met en cause l'imaginaire. Une table québécoise, des hommes et des femmes autour de cette table, sur la table un roman, mon roman, et puis... une tempête, un bouillonnement, un gueuloir, un gueuloir québécois digne du XIX<sup>e</sup> siècle de Maupassant, de Flaubert, d'Hugo, surtout d'Hugo, mon bien-aimé Hugo, un gueuloir-gueuloir, le cri d'une passion, d'une fureur, d'un amour, la revendication des fils de bûcherons au droit à l'existence littéraire, une conquête donc, la

tentative démesurée de reconquérir le papier pour lequel tant de draveurs de la Gatineau s'étaient noyés, l'affirmation de leur présence, l'apologie de leur anonymat fécond, le roman d'un des leurs écrit comme un hommage, et l'adaptation cinématographique de ce tonitruant hommage, avec mon ami Yves comme metteur en scène; devant sa caméra, un discours éclaté, une rage de créer, d'inventer, de produire une réalité elle-même englobée par le regard de Pierre, par son oeil, l'oeil qui écoute, l'esprit qui précise, bref, un film global, un poème de chouenne en ébullition, le direct de la fiction pour reprendre l'expression de mon ami Yves.

Pierre, ce soir-là, m'écouta avec la tendresse d'un père indulgent envers un fils atteint de folie douce.

Quelques jours plus tard, il m'écrivait:

Tu n'as certes pas épuisé ta chouenne mémorable  
 et il te faudra plus d'un Annapurna pour t'anéantir  
 ce qui n'est peut-être pas tout à fait mon cas  
 dans la mesure où j'ai plusieurs lacs à traverser  
 et une ville à bâtir  
 avant la nuit  
 « en se sachant Sisyphe »  
 bref comment veux-tu que je reparte je ne suis pas encore  
 revenu  
 avant de tirer il faut recharger  
 avant de naviguer j'ai un canot à bâtir

Mais tu étais presque hystérique et en plus comme par  
 hasard tu avais le génie d'une idée. Et tu l'as toujours  
 ton idée. Ça ne meurt pas une idée. Il peut même arriver  
 que ça mûrisse tout doucement. A l'épreuve du temps. Du  
 temps qu'il faut pour vérifier l'étincelle. Celle du

génie. Pour vérifier si l'avenir peut encore se changer en brasier.

Bien sûr il faut chausser les bottes lacées du délire à l'occasion. Mais il ne suffit pas de défier la fiction avec des pavés de poésie. Encore faut-il terminer ses délires. J'ai investi plus que de raison dans un fleuve. Sans toi. Par ta faute. Tu n'étais pas prêt. A mon tour de ne pas l'être. Je dois mener à bout cette aventure. [...]

« Vite! Ecris-moi vite! » J'écris vite. Ce que j'en pense? Toutes les idées sont géniales. Il s'agit de les mettre à exécution. Les matériaux, il faut les rassembler. Le plan, c'est la circonstance atténuante. Les maîtres d'oeuvre, ce sont les hommes à réunir. La substance: 230 pages et ce qui reste à écrire, dont je ne sais rien ou presque.

Que cela ne te dégonfle pas trop. Il n'est pas mauvais de laisser mûrir un projet. Nous en reparlerons tranquillement en décembre ou début janvier, si tu veux.

Dégonflé, moi? Pas le moins du monde. Pierre était quelque peu déçu de son fleuve et moi j'étais prêt à le remonter. Avait-il seulement pensé à l'Outaouais, la Grande Rivière, celle à qui le Saint-Laurent devait tant. Il suffit de naviguer sur le lac Saint-Louis au lieu où l'Outaouais et le Saint-Laurent se rencontrent pour le comprendre. A cet endroit, ces deux cours d'eau sont comme deux bêtes enivrantes. Montréal leur doit tout. Je le savais. Avec des amis nous avons mis deux jours de canot de la Pointe-aux-Anglais sur le lac des Deux-Montagnes jusqu'à l'Ile Sainte-Hélène en passant pas le lac Saint-Louis, deux jours à nager en grands canots sur une nappe d'eau douce tellement maternelle, deux jours où nous comprimes le génie des Iroquois,

qui s'étaient installés sur l'île. J'avais découvert Hochelaga, cette terre sereinement verte, qui sort de l'eau comme une belle jeune fille humide, j'avais découvert tout ce que le fleuve doit à l'Outaouais et ce que l'Outaouais a de fleuve en elle, cette même irrésistible force tranquille. « Un fleuve, ça se remonte. La Grande Rivière s'offre à toi... » lui écrivis-je. « J'ai un canot à bâtir », avait-il dit.

Un canot, c'était mon pays. Un canot, c'était le haut du fleuve. Cartier n'avait pas dépassé les rapides de Lachine. Il avait commis une grande erreur ce jour d'octobre 1535 quand il s'était contenté d'admirer du haut du Mont Royal le pays de la Grande Rivière. La vie du fleuve était là aussi...

« Il te reste à franchir l'obstacle des rapides de Lachine, Lachine, c'est le mur que tu dois vaincre, le grand saut qu'il te faut faire... quand te décideras-tu à le remonter jusqu'au bout, ton fleuve », lui dis-je.

Le sept janvier 1985, je recevais une réponse dont je conserve surtout ces mots: « l'impossible recule ». Des mots comme je les aime: lumineux, enthousiastes, vigoureux, des mots avec des crocs, qui faisaient contrepoids à la morosité d'un autre propos qui disait « mon entreprise est ailleurs que dans le succès commercial... dans un temps où le succès ne peut être que commercial... », qui disait « j'ai bénéficié jusqu'à ce jour d'une tolérance, mes jours sont comptés cependant », qui disait

« j'empêche de tourner en rond... en bonne conscience », qui disait « encore un peu de temps et vous ne me verrez plus pour toujours, je disparaîtrai dans l'incongruité sur la tablette des curiosités ». Pierre avait choisi d'arracher l'homme à ses idoles et il se sentait condamné à l'oubli pour son crime. Il y avait dans sa lettre un peu du titan enchaîné au Caucase, mais il y avait aussi de l'espoir, une promesse prométhéenne, « ton projet mijote dans ma petite tête, l'impossible recule... ».

## Epilogue

36

Il ne faut jamais sous-estimer la mémoire. Elle oublie moins qu'on ne le pense. Et c'est à cause d'elle que Pierre et moi, nous nous retrouvions sur une montagne de l'Estrie le vingt-trois février 1985 pour chasser le lièvre et parler de cinéma devant la caméra de Martin Leclerc et le micro d'Yves Gendron sous la direction de Jean-Daniel Lafond. Pierre avait consenti à vivre dans le cinéma d'un autre ce que nous avons vécu devant lui. De chasseur, il acceptait d'être chassé; et devenir une proie n'est jamais facile quand on a toujours couru derrière et non devant.

Quant à moi, les tournages de la Bête et des Voiles bas m'avaient en quelque sorte aguerris. J'étais moins inquiet.

Le prétexte était de nouveau une chasse, cependant ce n'était plus l'automne mais l'hiver, et j'avais troqué mon arc contre un fusil qui, au reste, ne me servit guère plus que l'arc. Le temps n'avait pas réussi à faire de moi un chasseur. Je me contentai des pistes sur la neige. Je suivais en raquettes les traces de Pierre, Jean-Daniel Lafond cherchait les traces du rêve. Mon ami Maurice Chaillot était de la chasse. Ensemble nous avons marché. Ensemble nous avons rêvé à nouveau. Ensemble nous avons encore été pris en flagrant délit de candeur. Certes, il n'y avait pas d'original pour nous faire peur, mais il y avait la neige et nos pas malhabiles.

Ce soir-là à table, Pierre discuta de cinéma avec sa famille et ses personnages. Il parla à la caméra comme un autre aurait parlé à une vieille maîtresse. Il était beau, fringant, enthousiaste, plein d'énergie. Il avait tué plusieurs lièvres, Yolande les avait préparés avec amour, la table était entourée de convives joyeux. Ce doux tournage ne ressemblait guère aux vagues de Saint-Malo et aux nuits du Michomiche. J'étais content d'être là avec lui devant la caméra; j'avais l'impression de fermer ainsi notre beau livre des tempêtes sur une note paisible.

Tôt le dimanche matin, Pierre vint me rejoindre en pyjama dans la salle à diner où je prenais des photos. Il avait la

figure sereine, on eût dit que la fatigue de ses années de travail sortait de lui comme si elle avait été vaincue par plus fort qu'elle. Il me fit alors des aveux dont je garde un précieux souvenir. Il me pardonnera de les résumer dans ces quelques mots: « Stéphane-Albert, j'ai beaucoup travaillé dans ma vie. Toute la vérité et la valeur de l'oeuvre que j'ai construite se trouve là ». Je voyais ce travail comme un halo de fatigue et je repensais à Marie Curie et à sa fille Eve, qui avait écrit un livre sur sa mère, cette fille sans laquelle il n'y aurait pas eu de Perrault. Pierre m'avait parlé affectueusement de ce livre qu'il avait lu à dix-sept ans, ce livre sur le courage, sur la persévérance, sur la force, ce livre qu'il s'était mis dans la tête de réécrire sitôt sa lecture terminée.

Je rapportai dans l'Outaouais ces images d'un Pierre maître de chasse le matin et prédateur changé en proie le soir. A prendre ou à laisser. Et j'ai pris! Car j'ai gardé de cette rencontre avec Pierre dans cette montagne de l'Estrie le goût de travailler fort comme lui.

Aujourd'hui, trente-et-un juillet 1986, cela fait six semaines que j'écris sans relâche ce livre pour dire ce qu'un homme m'a apporté à travers son amitié, son cinéma et sa littérature. Six semaines pendant lesquelles j'ai revécu l'aventure passionnée de ma rencontre avec cet homme qui m'a guidé sur les sentiers difficiles de la création en me plongeant au coeur d'une oeuvre tumultueuse où j'ai non seulement trempé ma volonté, mais

où j'ai aussi puisé le courage de continuer. Six semaines avec la rage d'écrire pour mes enfants et mes étudiants un livre qui dirait sincèrement ce que je dois à Pierre Perrault et pour raconter comment j'ai été privilégié de faire un bout de chemin avec lui dans sa longue marche amoureuse qu'il poursuit depuis trente ans au coeur du Québec.

J'arrive serein au terme de mon voyage. Ecrire un livre est une folle aventure qui souvent naît d'une simple étincelle.

C'était à la petite gare de Carantilly, non loin de Cerisy-la-Salle en Normandie. C'était le samedi dix-sept août 1985. André Gaudreault, historien du cinéma et professeur à l'Université Laval, attendait sur le quai de la gare les participants au colloque " Nouvelles approches en histoire du cinéma ", qui se tenait au Château de Cerisy. J'avais mes bagages dans les mains, ils étaient énormes. « As-tu apporté La Bête lumineuse avec toi? » me demanda-t-il en souriant. Devant mon air étonné, il ajouta: « Sans blague, j'aurais aimé avoir une copie du film pour le mettre au programme de nos soirées. Mais tant pis!... Au fait, on organise un colloque sur les cinémas canadiens et québécois en mai prochain à Laval. Je compte sur toi pour faire une communication sur ton expérience dans le cinéma direct! » Je ne répondis pas tout de suite. L'idée me plaisait. Elle se précisa pendant cette semaine merveilleuse de ce colloque bien organisé par Jacques Aumont, André Gaudreault et Michel Marie, et où je rencontrai, entre autres, mon ancien professeur de Laval,

François Baby, conférencier invité, qui eut de bons mots pour moi à Cerisy, comme il en eut, du reste, le vingt-deux mai 1986, au colloque de l'Université Laval dans sa communication intitulée " Pierre Perrault et la civilisation orale traditionnelle<sup>53</sup> ". La même journée, je présentais un texte intitulé " Le cinéma vécu de l'intérieur: mon expérience avec Pierre Perrault ", qui constitue à peu de choses près le premier chapitre du présent livre. J'avais craint que mon propos ne plût pas aux intellectuels; ils m'ont réservé un accueil chaleureux.

Pierre aussi présenta un texte cette journée-là, un texte émouvant, lors de la réception de son doctorat d'honneur en lettres. L'oralité aura rarement été aussi bien servie par les lettres. Le texte de Pierre était un vibrant poème en hommage à la parole de tous ses personnages et de tous les Québécois. Cette reconnaissance officielle de son oeuvre avait été suivie par la présentation du beau film de Jean-Daniel Les traces du rêve, après laquelle Pierre, qui n'aime guère plus que moi les premières ou les avant-premières, m'avait dit: « Je te comprends! »

---

<sup>53</sup> François Baby, " Pierre Perrault et la civilisation orale traditionnelle ", Dialogue (Cinéma canadien et québécois/Canadian and Quebec Cinema), Médiatexte Publications & La Cinémathèque Québécoise, [ouvrage publié sous la direction de Pierre Véronneau, Michael Dorland et Seth Feldman], Montréal, 1987, p.123-138.

## Envoi

37

Je revis Pierre l'été suivant. Il nous avait invités, Lorraine, les enfants et moi, à son camp de chasse dans les Hautes-Laurentides.

- Une petite heure et nous serons au camp de Pierre! dis-je à Lorraine avec un sourire de brousse en quittant l'asphalte non loin de Ferme-Neuve.

Quatre heures plus tard, je marchais avec mes enfants devant ma voiture sous une pluie diluvienne, indiquant à Lorraine verge par verge, pied par pied, pouce par pouce, la direction à suivre pour ne pas dire subitement adieu à notre voiture dans ce chemin du bout du monde, cette route de l'empremier, ce sentier d'Adam.

Ma Ford releva le défi du parcours, Lorraine la mena en maîtresse et nous arrivâmes au camp de pêche des Perrault vers sept heures du soir, après avoir mis trois heures pour les treize derniers kilomètres. Michèle Lalonde et Denis Monière avaient connu la veille le même cauchemar. Il fallait aimer Pierre et sa famille pour braver ainsi ce chemin de misère. Mais au bout du monde, il y avait un paradis. Yolande nous reçut avec chaleur.

Nous y passâmes deux jours heureux. Mon fils pêcha avec le poète Tristan Cabral, mes filles donnèrent à manger aux lièvres, Lorraine et moi plongeâmes dans les eaux poissonneuses du lac. C'était le repos. Les forêts de mélèzes et d'épinettes avaient momentanément raison de ma fougue littéraire. J'étais venu pour m'entretenir avec Pierre de projets littéraires et cinématographiques. Nous avons à peine échangé quelques mots sur le sujet.

Nous sommes repartis le dimanche en apportant avec nous le tendresse de Fabienne et les paroles de Tristan, le sourire de Denis et l'enthousiasme de Michèle, le dévouement et l'amitié de

Mathieu et de Lucie, les fleurs de Yolande et la paix de Pierre. En sortant du bois, j'avais encore dans la tête les paroles de Tristan Cabral me racontant sa pêche de la veille où, dans la presque nuit déjà bien étoilée, Francis et Lilimaude lui avaient demandé de prendre l'étoile du berger à la cuillère; j'entendais encore sa voix de poète du Midi, et je voyais ma petite Sophie heureuse dans les bras de Pierre.

# **Autocritique**

Comment parler de mon livre? Comment l'analyser? Comment le critiquer? Surtout comment m'en détacher? Prendre du recul? Comment être à l'extérieur du langage de ce livre? Comment le regarder pour la première fois? En saisir l'objet littéraire? Le texte, en dernière analyse, demeure énoncé, et le discours critique cherche l'énonciation à travers l'énoncé. Aussi, je me propose de saisir l'énoncé dans l'énonciation même où, nous dit Barthes, les mots « sont lancés comme des projections, des explosions, des vibrations, des machineries, des saveurs<sup>1</sup> ». Pénétrer à l'intérieur du texte et vivre mon livre de l'intérieur comme j'ai vécu le cinéma de l'intérieur en prenant soin cependant de demander à l'écriture qui « fait tourner les savoirs<sup>2</sup> » de privilégier cette fois celui de l'analyse.

---

<sup>1</sup> Roland Barthes, Leçon, Paris, Seuil, 1978, p. 20

<sup>2</sup> Ibid., p.18.

# 1

## Premier jet

(De l'essai au récit)

### 1. L'intention essayiste

A l'origine, Le cinéma vécu de l'intérieur. mon expérience avec Pierre Perrault était une simple communication d'une vingtaine de pages relatant mon expérience de tournage dans La Bête lumineuse<sup>3</sup> avec Pierre Perrault. Le texte devait être présenté à l'Université Laval, au mois de mai 1986, dans le cadre

<sup>3</sup> Pierre Perrault, La Bête lumineuse, Québec, ONE, 1982.

du colloque " Le cinéma au Québec et au Canada: un dialogue critique ". Et j'avais voulu l'écrire comme un essai, c'est-à-dire comme un discours réflexif de type lyrique (en prose) entretenu par un "je" non métaphorique sur un objet culturel avec intention didactique ou dans le but de persuader<sup>4</sup>. Or, seule, je crois, l'introduction témoigna globalement de cette volonté langagière. Une introduction que je laissai tomber du reste, car je la trouvais trop académique<sup>5</sup>.

J'avais écrit entre autres:

Paradoxalement, la parole de ceux qui fondent toute une esthétique cinématographique est négligée, boudée, dévaluée. Non pas la parole cinématographiée, celle-là est récupérée par le système des valeurs marchandes, mais la parole dénudée, celle qui continue à vivre après le film. Tout se passe en fait comme si le verbe des actants ne prenait de valeur que dans la mesure où il était ordonné par un auteur, c'est-à-dire livré, soumis, subordonné à son ordre, ce qui prouve une fois de plus que la critique reproduit à son insu les modèles d'une analyse axée sur la fiction: la parole n'a de sens que dans la mesure où elle est un signifiant culturel dans un système parfaitement organisé.

---

<sup>4</sup> Jean Marcel, " Projet de définition pour le Dictionnaire international des termes littéraires ", notes de cours FRA 6754 Essai français (automne 1985).

<sup>5</sup> Pourtant mon texte s'adressait à un public d'universitaires et de critiques, des gens à qui je voulais demander de prendre en considération la parole de ceux et celles dont le propos et les gestes constituent le matériau et, bien souvent, le style du *cinéma vécu*, c'est-à-dire d'un cinéma non fondé sur l'interprétation d'un scénario, mais lié à l'improvisation verbale et gestuelle de ses actants.

Mon introduction était effectivement didactique. Tout ce que je désirais alors, c'était analyser mon expérience cinématographique avec Pierre Perrault en vue d'une future application pédagogique dans mes cours de cinéma.

Mais les intentions de départ ne se retrouvèrent pas à l'arrivée. J'étais loin de soupçonner la force du "je", un "je" qui suscita en moi le goût de faire la lumière sur moi-même. Et ce goût non seulement rivalisa avec celui d'analyser techniquement le cinéma vécu de Pierre Perrault, mais encore le supplanta. Car, d'emblée, les mots sortirent marqués du sceau d'un désir littéraire, c'est-à-dire d'un désir d'ordonner les choses, de présenter une âme et un destin plus que des faits et leurs rapports, aurait dit Lukács<sup>6</sup>. Certes j'avais beaucoup de faits à rapporter, beaucoup de liens à établir, de mécanismes à démontrer, et même si ma raison me dictait de faire un inventaire minutieux des événements cinématographiques vécus avec Pierre Perrault, le texte, lui, m'imposait son ordre en sorte que bientôt certains événements se présentèrent avec plus de netteté, exigeant de moi que je leur donne une nouvelle vie. Et leur donner une nouvelle vie, c'était les arracher à la vacuité du souvenir, les soutirer de l'histoire, leur façonner un nouveau

<sup>6</sup> Lukács écrit dans " Nature et forme de l'essai ", p.93 :  
« [...] la science nous présente des faits et leurs rapports, mais l'art nous présente des âmes et des destins. »

moment, opérer à la manière de Michelet une "résurrection lyrique des corps passés"<sup>7</sup>.

Plus le récit avançait, plus les faits furent expédiés. Par exemple, je pris des raccourcis: « les événements se précipitèrent », « des décisions administratives furent prises, les dates de tournage arrêtées », etc. Je créais un espace et un temps que je voulais habiter. Mon texte devenait un espace psychologique à l'intérieur duquel je pratiquais une sorte de chirurgie du temps. Je cherchais mon destin à travers le corps du temps. J'étais de plus en plus conscient du lieu d'où je parlais. J'étais conscient de mon point de vue de chirurgien qui a ouvert et qui regarde. Je n'avais cependant pas encore plongé mes mains dans le corps du temps. Mon champ était limité. Je regardais l'ouverture comme lorsqu'on regarde à travers une fenêtre. Le cadre ne me permettait pas de tout voir, et ce que je ne voyais pas m'appelait, comme, au cinéma, le hors-champ appelle le champ « puisqu'il n'existe qu'en fonction de celui-ci<sup>8</sup> ».

---

<sup>7</sup> « L'Histoire, nous dit Barthes, c'est en fin de compte l'histoire du lieu fantasmatique par excellence, à savoir le corps humain; c'est en partant de ce fantasme, lié chez lui à la résurrection lyrique des corps passés, que Michelet a pu faire de l'Histoire une immense anthropologie. » *Leçon*, p.43-44.

<sup>8</sup> Jacques Aumont et al., *Esthétique du film*, Paris, Nathan, 1983, p. 15. Les auteurs ajoutent: « [...] il [le hors-champ] pourrait se définir comme l'ensemble des éléments (personnages, décors, etc.) qui, n'étant pas inclus dans le champ, lui sont néanmoins rattachés imaginativement, pour le spectateur, par un moyen quelconque » (p.15).

D'ores et déjà mes mots, mes phrases, mes paragraphes avaient un destin qui n'était plus celui d'un exposé didactique, mais véritablement celui d'un écrit autobiographique lié aux formes évolutives du récit. Le "je" était autant intéressé au "je" qu'au cinéma vécu de Pierre Perrault. Le "je" voulait devenir tout à la fois sujet et objet. Le "je" se rebellait. Un "je" de plus en plus primal<sup>9</sup>, jailli du plus profond de moi-même.

## 2. Les pouvoirs du «je»

### 2.1 Tourage

Au départ, j'avais trouvé intéressant d'écrire sur mon expérience avec Pierre Perrault, maintenant je trouvais que c'était une nécessité. La nécessité de faire de l'ordre dans mes souvenirs. Le choc de La bête lumineuse et des Voiles bas et en travers avait transformé ma vie. Pas nécessairement comme je l'aurais souhaité. Aussi, je voulais mieux voir, mieux comprendre, mieux circonscrire mon action. J'étais possédé par une

<sup>9</sup> J'emprunte le mot primal à la psychologie et, en particulier, au Dr Janov parce que ce mot me permet de bien définir le premier jet littéraire tel que je le pratique. Arthur Janov a utilisé le mot primal pour qualifier un cri « jailli du fond des entrailles ». Je l'utilise pour nommer la première écriture d'un texte, laquelle, dans mon cas, est toujours jaillissement. Voir Arthur Janov, Le cri primal, Paris, Flammarion, 1975, 505 p.

réelle intention autobiographique. Il y avait dans le mobile de mon écriture une volonté d'en finir avec mon histoire du cinéma .

D'où, pendant des semaines d'écriture, cette volonté de tout dire, ou plutôt de tant dire. J'avais en plus à ma disposition une somme impressionnante de documents: les copies des films, le livre La bête lumineuse, les textes des projets présentés à l'ONF -- " Le chemin qui marche " et " Saint-Malo <sup>10</sup>" --, sans compter mes journaux de tournage et ma volumineuse correspondance avec Pierre. Une foule d'intertextes à mon service. Au reste, je ne mis pas de temps à les utiliser.

Dès le deuxième chapitre, je transcrivais la première lettre que j'avais envoyée à Pierre au retour de la chasse.

Cette lettre permettait d'ajouter à mon introspection l'autorité de la chose écrite, sorte de garantie de l'authenticité du souvenir, car j'étais de plus en plus conscient que même si je travaillais sur un *passé*, j'écrivais à partir d'un *présent* <sup>11</sup>.

Cette lettre venait sceller mon point de vue intérieur. Elle confirmait ma volonté autobiographique. Son discours était celui

<sup>10</sup> Respectivement présentés en avril et mai 1982.

<sup>11</sup> Georges May écrit à la page 88 de son livre L'autobiographie: « [...] quoi qu'il fasse l'autobiographe ne peut pas échapper au présent dans lequel il écrit » . (Georges May, L'autobiographie, Paris, PUF, 1979.)

de la confiance; il ne voulait ni convaincre ni démontrer, seulement induire, c'est-à-dire, ici, séduire. Cette lettre était également au service de mon élocution. Elle me donnait un pouvoir critique, celui de souligner mes propres contradictions, celui aussi d'établir mon invraisemblance. L'écriture comme leurre et comme pouvoir. L'écriture au service d'un pouvoir de séduction. La lettre comme repoussoir. Une plongée qui suit une contre-plongée: dans la lettre je vantais la solidarité de mes compagnons, alors qu'un peu plus loin, je clamais que j'étais seul, sans certitudes.

Le deuxième chapitre tranchait donc par son contenu intimiste. Il y avait un changement de point de vue. En fait, la lettre marquait le passage du monde extérieur au monde intérieur. Elle donnait aussi le ton à ce que serait la seconde partie du livre, intitulée **Montage**, que j'écrivis en fonction de ma correspondance avec Pierre.

## 2.2 Montage

Je voulais utiliser nos lettres d'une façon dynamique et non seulement dans un but documentaire. C'est dire qu'à ce stade de la production du texte, Pierre Perrault n'était plus uniquement un cinéaste dont j'analysais l'oeuvre, mais un personnage vivant une action dramatique avec le narrateur.

En fait, j'utilisai les lettres comme dialogue. Elles formèrent une sorte de discours direct<sup>12</sup>. Car comment faire parler Pierre sans trahir sa parole? Comment le faire passer du statut de cinéaste à celui de personnage en action? Comment le faire devenir le personnage d'une *fable*? c'est-à-dire d'une action racontée<sup>13</sup>. A ce stade, mon essai sur le cinéma vécu était devenu le récit de ma transformation intellectuelle et affective provoquée par Pierre Perrault. Une relation maître-disciple. D'où l'insistance sur le montage comme technique spécialisée du choix et sur le film comme super-mémoire. D'où aussi la place éminente accordée à la longue lettre de Pierre Perrault écrite le douze février 1982, au lendemain de la projection du film Le Confort et l'indifférence. Une lettre qui renferme en elle-même plusieurs modes de l'élocution puisqu'elle est à la fois interrogation et prière, ordre et réponse.

Je fis donc reposer la partie **Montage** sur la force dramatique des lettres.

<sup>12</sup> Ce faisant, je me plaçais à contre-courant de l'écriture autobiographique, car, comme l'écrit Georges May dans L'autobiographie, à la page 134: « A la différence du dialogue, qui a pour but principal de rendre le récit plus dynamique, voire plus dramatique, les lettres, elles, sont souvent introduites à titre documentaire[...] ».

<sup>13</sup> J. Hardy, dans son introduction à la Poétique d'Aristote, écrit: « Suivant la doctrine de la Poétique, il n'y a pas de poème sans fable, c'est-à-dire sans action, action racontée dans l'épopée, action jouée dans le drame. » (Aristote, Poétique, Paris, Société d'édition " Les Belles Lettres ", [Première Edition 1932] 1969, p. 12.)

A ce moment précis de ma production, j'étais devenu plus intéressé par le destin littéraire de mes personnages, notamment par celui de Pierre et par le mien, que par la réalité de ce que nous avons vécu, lui en tant que cinéaste, moi en tant qu'actant. En d'autres termes, mon intérêt au seuil de la troisième partie était *animé par une intention méta-historique*<sup>14</sup>.

L'écriture de *Montage* avait stimulé mon goût pour l'élocution, et particulièrement pour la recherche de la clarté narrative. Or, les événements que je devais raconter dans la partie suivante correspondaient à une époque moins tendue de mon existence.

---

<sup>14</sup> « A la différence des Mémoires de caractère narratif, dont l'intérêt est essentiellement historique, l'autobiographie, écrit Georges Gusdorf, est animée par une intention *méta-historique* ; elle se situe selon l'ordre d'une ontologie de la vie personnelle. » Il ajoute : « Dans l'existence de l'homme quelconque, le centre est partout ; il se déplace au gré des circonstances ; ou plutôt il n'y a pas de centre. L'entreprise autobiographique dénonce cette aliénation de l'homme quotidien ; elle amorce un repli sur l'espace du dedans, elle professe un nouvel ordre des priorités. Le journal intime annonce déjà une telle exigence, mais il la met en oeuvre au jour le jour, selon la dispersion des incidents et accidents. A la force centrifuge du calendrier, l'autobiographie impose la loi de la force centripète, maîtresse d'intelligibilité unitaire. L'intention est identique, mais à un degré plus haut de concentration ou de centration, si l'on peut dire » (Georges Gusdorf, " De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire", dans *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 75<sup>e</sup> année- N° 6, Paris, Librairie Armand Colin, 1975, p. 971). Soulignons au passage, cette fois avec J. Hardy (*op. cit.*, p. 15)., que, déjà, Aristote disait que la poésie est « quelque chose de plus philosophique et de plus élevé que l'histoire ».

### 2.3. Recherche.

Dès que j'entrepris ce nouvel épisode, les événements m'interpellèrent à tel point que j'écrivis sans arrêt comme si j'eusse eu peur d'en oublier un. On eut dit que je cherchais à me libérer d'un seul coup de la charge émotive qu'avait été pour moi la rédaction de la partie **Montage**. Aussi bien, je racontai tout ce qui m'était arrivé, non seulement le voyage dans Charlevoix et le tournage à l'Ile-aux-coudres et à la Grande Hermine, non seulement mes lectures de Perrault, Chateaubriand, Dante et Lamennais, mais encore l'été de la famille Boulais à l'heure marine. Je racontai même notre voyage avec les enfants à la Grande Hermine, la veille de mon départ en bateau. Mais je racontai surtout l'histoire de Malou, le fantôme de Jacques Cartier qui depuis 1557, date de la mort du grand capitaine, avait erré d'abord en Bretagne, ensuite sur l'Atlantique Nord où il avait aimé les glaces, et enfin ici, au pays où il avait pris demeure dans la réplique que des travailleurs de la mer avaient construite dans le parc Cartier-Brébeuf à Québec. Les voix de la fiction se faisaient entendre. Elles m'invitaient. C'était mon passage des sirènes. J'avais en effet poussé l'audace au point de raconter à mes enfants que, pour se désennuyer les fins de semaine, Malou venait hanter le Musée de l'Homme à Ottawa. C'était le faire venir dans l'Outaouais à bon compte. A ce moment

précis du texte, je me permettais un caprice littéraire. Mais, tout compte fait, je ne tombais pas pour autant dans la fiction, car je ne faisais pas « surgir de la vacuité du néant des choses nouvelles, mais je conférais une organisation nouvelle aux choses qui avaient déjà, à un moment quelconque, possédé la vie<sup>15</sup> ». En d'autres mots, je racontais, à ce moment-là, l'histoire réelle d'une fiction. Bien sûr, j'avais inventé Malou, mais cette fabulation précédait l'écriture de mon livre. Je ne faisais donc que conférer une organisation nouvelle à quelque chose qui existait déjà. J'ajouterai pour être très précis: je ne faisais que raconter l'histoire réelle de Stéphane-Albert racontant l'histoire fabuleuse de Malou.

Au musée de l'homme, Malou demeurait invisible; on ne pouvait qu'entendre sa voix par le trou pratiqué au plafond de l'igloo du deuxième étage. La forme de l'igloo me permettait de créer des illusions acoustiques. Je n'avais qu'à me placer au centre, dos à mes petits, et faire parler Malou. Le plus jeune avait deux ans, le plus vieux cinq. Malou leur paraissait bien autoritaire avec sa voix d'outre-tombe. Ils n'en voulaient pas moins regarder par le trou du plafond pour tenter d'apercevoir son spectre. Je les soulevais lentement; ils tremblaient dans mes mains et, chaque fois, avant d'arriver en haut, avant de toucher du doigt les rebords du trou, avant de connaître le fin mot de l'énigme, ils abandonnaient, je devais les redescendre au plus vite. Malou leur faisait peur; c'était un fantôme sérieux. J'inventai alors un ami fantôme pour tempérer leur crainte. Il s'appela Philias; c'était un fantôme sympathique. Les enfants l'aimaient; ils parlèrent avec lui à table, en voiture, au lit; Philias avait de l'entrain.

---

<sup>15</sup> Lukacs, op. cit., p.104.

La partie **Recherche** se termina par un récit de voyage. J'ai beaucoup aimé écrire ce texte relatant ma traversée de l'Atlantique Nord. La mer vue à travers les gens d'un navire. La mer comme lieu de rencontre. Lieu aussi de représentation. J'essayai de me surpasser en parlant le langage des ressemblances, c'est-à-dire celui des métaphores<sup>16</sup>.

L'épisode de la traversée me donnait un répit. Les événements dont il était question m'étaient agréables. Et je n'en finissais plus de m'étendre uniquement pour prolonger le plaisir. Dans les faits, je retardais l'échéance de l'écriture de **Nouveau tournage**, la quatrième partie. Car dans cet épisode, je devais raconter l'expérience cinématographique la plus pénible que j'avais eue à vivre. Je ne savais trop comment l'aborder.

---

<sup>16</sup> Comme le dit si bien Aristote, « bien faire les métaphores c'est bien apercevoir les ressemblances ».

#### 2.4 Nouveau tournage

En fait, à ce moment-là, le texte semblait soumis aux forces de la réalité à décrire. On aurait dit que les choses m'interpellaient pour que je les représente telles qu'elles avaient été. L'expérience bretonne avait été crue, et cette crudité exerçait un pouvoir sur le texte. Mon écriture était confrontée aux forces du réel.

Car j'avoue avoir écrit cet épisode de l'échec avec la crainte de blesser Pierre. Je manipulais un matériau délicat. Je ne voulais pas faire de fausses manoeuvres. Mon action dramatique était comme qui dirait en garde à vue. Il était question de la douleur de ne pas avoir été à la hauteur de ce tournage. Quels mots choisir pour en parler? Car il y avait de la colère, beaucoup de colère dans ces événements. Beaucoup de colère et une chamaille. Pierre, personnage, redevenait cinéaste. Je ne pouvais tout lui dire. Comme si l'histoire voulait reprendre le dessus sur la fable. Comme si les événements luttaient pour leur autonomie. Du moins au départ.

Car une fois engagé dans cette partie, l'écriture prit le dessus et les événements se mirent ensemble pour rendre compte d'une seule action, celle devant mener à la rupture avec Pierre. Rupture idéologique, bien sûr, mais aussi rupture affective.

J'étais oppressé: la matière transformée par mon récit ravivait d'anciennes blessures. Et pourtant l'écriture même, c'est-à-dire la dramatisation des événements, m'aida à les accepter davantage. Ce fut le passage le plus douloureux du **premier jet**. Contrairement à la partie **Recherche**, les mots ne sortirent pas facilement. On aurait dit que les forces du réel les retenaient.

**Nouveau tournage**, comme **Montage** du reste, m'emmena au coeur des événements. Il fut le lieu d'une bataille entre les événements et leur écriture. A vrai dire, je vécus là avec intensité les enjeux poétiques de ce livre. Là vraiment, plus qu'en toute autre partie de l'oeuvre, je sentis l'épreuve de force entre la production et la reproduction. Le matériau vie y était moins ductile. Quant à l'énonciation, elle était plus assujettie au pouvoir de l'esprit sur le réel. En d'autres mots, la vie se laissait difficilement prendre au jeu oppressif de mon discours.

Une fois l'étape du **Nouveau tournage** franchie, ce fut plus facile. Dès le départ, j'avais prévu écrire une partie critique. D'ailleurs les faits diégétiques m'avaient conduit vers elle.

## 2.5 Critique

La sortie de La Bête lumineuse à Montréal tombait le jour même de mon retour dans cette ville. Belle occasion donc d'enclencher un discours critique sur elle. D'ailleurs, on aurait dit que les faits s'étaient donnés la main pour me rendre la tâche facile, car ils s'enchaînaient rapidement, faisant de cet épisode un tout unique et complet. Ainsi le cadeau de Pierre à l'aéroport, l'extrait de La bête à la télévision, les journaux de fin de semaine, la publicité de l'ONF, le livre de Pierre, etc.

Les événements évoqués dans Critique me ramenaient plus près de l'histoire. Ils étaient plus distanciés. Il y avait davantage d'évocations dans mon propos. Je ne me sentais plus obligé de resserrer l'action. Les tempêtes étaient derrière moi. Devant moi, il y avait un lever de soleil. Je voulais relater le tournage du film Les traces du rêve de Jean-Daniel Lafond, et c'était pour moi un doux événement. Ce fut agréable comme le fut, du reste, l'écriture d'Epilogue et d'Havel où je pus mettre en mots l'affection que j'avais pour des êtres chers.

Tel avait été le premier jet. Un long voyage en quête d'une vérité.

### 3. Les enjeux du premier jet

Mais qu'était-ce au fait cette vérité que je cherchais? « La vérité est ce qui complète, ce qui clôt<sup>17</sup> », écrit Roland Barthes. J'avais passé au travers d'un réel que j'avais voulu mettre en texte. Car j'avais voulu tresser le réel de mes sept années avec Pierre comme pour me l'approprier, comme pour avoir un pouvoir sur lui. J'avoue sincèrement que cette quête de vérité était une quête de pouvoir. Vouloir maîtriser tout ce qui m'était arrivé. Avoir un pouvoir sur le réel. L'écriture était-elle à même de le donner?

Ma vérité, c'était de faire parler les événements d'une autre manière. Les présenter d'un autre point de vue. Mon point de vue. Je voulais transformer le plomb en or. Je cherchais le secret de la transmutation. Comment me transmuter par l'écriture? Comment me sortir des événements pour étendre ma conscience sur eux? Comment les dominer?

Ecrire Le cinéma vécu de l'intérieur, mon expérience avec Pierre Perrault, c'était devenir le maître des événements, le maître des choses, en quelque sorte le maître des hommes en

<sup>17</sup> Roland Barthes, S/Z, Paris, Ed. du Seuil, 1970, p. 82.

faisant d'eux des personnages pour pouvoir agir à ma guise avec eux, ce que je n'avais pas pu faire dans le tourbillon du réel.

La fièvre du premier jet, c'était cela. Je le comprends mieux maintenant. L'écriture comme une revanche sur l'histoire. Comme une revanche sur ce qui n'avait pas fonctionné à mon goût. Le destin de mon moi m'avait fait rencontrer plusieurs obstacles que je n'avais pu complètement surmonter. Obstacles qui m'avaient diminué même ou, du moins, qui avaient diminué la confiance que j'avais en moi.

Or, écrire sur cet épisode de ma vie avait pour moi beaucoup d'importance. Cela me permettait de rétablir l'équilibre. C'était comme me permettre d'agir sur mon destin après coup. Je découvrais les vertus cathartiques de l'écriture. C'était comme une purgation de la douleur. Je découvrais une sorte d'écriture primale.

Au sortir du premier jet, j'étais soulagé mais non satisfait. Je n'avais pas tout réglé. Je m'étais autocensuré. Ma fable ne pouvait pas être fictive. Ma fable avait des racines. Elle travaillait un vécu, non un imaginaire. Or, ce vécu commandait un respect. Une éthique. Une pudeur. Par exemple, la pudeur de ne pas faire parler en style direct des personnages réels. Combien m'a manqué le ressort dramatique du dialogue? Il permet tant de choses. Notamment de vivifier le drame, de nouer

l'action. Je me refusais à mettre dans la bouche de Pierre des paroles qu'il n'avait pas inventées lui-même. Bien sûr, mon récit avait fait de Pierre Perrault un personnage, mais celui-ci était emprunté au réel et n'avait pas vendu pour autant son droit d'aïnesse.

Il n'est donc pas étonnant qu'au sortir du premier jet, le livre me parut baroque, car en plus d'utiliser des recours multiples tels les lettres, le récit de voyage, le journal intime, il jouait sur trois paliers: celui d'un réel authentique, celui d'un réel psychologique et celui d'un réel littéraire. Réel authentique: le vécu du cinéma. Réel psychologique: le vécu de l'écriture du vécu. Réel littéraire: le vécu du texte, c'est-à-dire la vie du texte et son pouvoir sur l'auteur.

Aussi bien y avait-il des écarts. Des faiblesses. Faiblesses de vraisemblance psychologique facilement repérable mais difficilement réparable.

Ecrire avec toute la spontanéité et l'enthousiasme dont on dispose révèle parfois à son auteur des choses qu'il n'avait pas soupçonnées au départ. Mon écriture primale était non seulement la quête d'une vérité mais encore celle d'un pouvoir. Elle était aussi une revanche sur l'histoire, et plus encore qu'une revanche, une catharsis capable de me donner un point de vue

dominant<sup>18</sup>. Ce texte me révélait aussi les pouvoirs du réel sur l'écriture.

Ecrire sur mon expérience avec Pierre Perrault, c'était donc pratiquer une écriture narrative fondée sur le jaillissement d'un vécu. Mais plus encore, j'allais le vérifier plus tard en intervenant sur le texte, c'était poétiser les événements, c'est-à-dire non seulement les imiter mais aussi les arranger à ma convenance. Redramatiser le drame vécu. En d'autres mots, non seulement représenter le réel mais également le construire.

---

<sup>18</sup> Aussi n'est-il pas étonnant que ce qui se voulait un essai sur le cinéma vécu de Pierre Perrault devint aussi rapidement un récit autobiographique. L'essai était un alibi langagier, un prétexte pour me glisser dans un langage et me hisser à un point de vue dominant.

L'écriture offre surtout des points de vue dominants. Car on n'écrit pas pour s'aveugler, mais pour voir plus clair. L'écriture n'est pas suicidaire. Ecrire, c'est accoucher d'une lumière. Les mots sont thuriféraires par essence. L'écriture nous rapproche de la divinité en faisant de nous des êtres de savoir et de pouvoir.

#### 4. Critique de la production textuelle du premier jet.

Le premier jet n'a pu échapper, malgré tout, aux manipulations diégétiques. Certes ce texte est surtout le produit d'une impulsion créatrice, mais il ne saurait être instinct pur puisqu'il est déjà texte à sa sortie. J'aimerais évoquer ici quelques manipulations conscientes opérées au moment de son écriture.

##### 4.1 Considérations d'ensemble

a) Le premier jet constitue une tentative d'application à l'écriture alphabétique littéraire d'une méthode mise au point par Pierre Perrault dans son cinéma vécu. Pierre Perrault enregistre la parole des actants dans des situations improvisées. Dans un certain sens, la rédaction du premier jet était une improvisation, car je me mettais en situation d'improvisation, c'est-à-dire que je tentais d'écrire mon texte comme si ma feuille de papier avait été une enregistreuse recevant des paroles. Au fait, pendant le premier jet, je n'ai pas eu à planifier mon écriture, même si, à l'occasion, j'empruntais à d'autres textes (les lettres par exemple). L'écriture venait naturellement si l'on peut dire.

b) J'étais quand même préoccupé par l'aspect littéraire, c'est-à-dire guidé par un souci de clarté. Or, je crois qu'une des clés de la littérature est cette quête de la clarté. J'attachais donc une importance à l'ordre des mots sans jamais perdre de vue, cependant, l'importance de l'authenticité des événements réels. De même que devant la caméra de Pierre Perrault, j'avais voulu briller, de même je cherchais à briller en jetant mes mots sur la feuille.

c) Ecrire sur mon expérience en cinéma était pour moi une façon de maîtriser mon réel. C'était aussi une façon d'en finir avec mon histoire du cinéma. « L'intention autobiographique vise à constituer une eschatologie de la vie personnelle<sup>19</sup> », écrit Georges Gusdorf.

d) Mon écriture était une arme, celle de l'ordre. « Ordo, nous dit Barthes, veut dire à la fois répartition et commination<sup>20</sup> ». J'avais besoin de classer. Peut-être aussi de menacer. A tout le moins, menacer ma torpeur, ma naïveté.

---

<sup>19</sup> Georges Gusdorf, " De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire " , dans Revue d'Histoire Littéraire de la France, 75<sup>e</sup> année- N° 6, Paris, Librairie Armand Colin, 1975, p. 974.

<sup>20</sup> Roland Barthes, Leçon, p. 12.

#### 4.2 Le système littéraire du premier chapitre

Le premier chapitre a ceci de particulier qu'il est à la fois autotélique, parce que d'abord écrit en vue d'une communication, et dépendant, parce qu'il est un sous-ensemble de l'ensemble textuel Le cinéma vécu de l'intérieur. De facture plus synthétique que les autres chapitres, il a ses propres caractéristiques. Voici, sous forme de points d'analyse, les éléments essentiels de son système.

##### a) Les faits

La présence importante des dates dans le premier chapitre marque l'obsession de la présence du fait. Je dirai même que l'inscription de dates marque la volonté scientifique d'établir les faits à l'origine de mon projet. Elles sont comme une attache avec le monde non littéraire. Elles sont comme un lien avec l'écoulement du temps, ou plutôt avec le rempli du temps. Or la littérature n'est pas l'écoulement du temps mais sa construction.

### b) Description et action

Pour éviter de mortifier le texte par des pauses descriptives<sup>21</sup>, je décrivais les personnes en action. Par exemple, pour rendre la parole de Bernard, j'avais écrit: « Les mots du chef ressemblaient étrangement aux petites bêtes qu'il plongeait dans la casserole: ils avaient des pinces et du corps ».

Cette façon toute littéraire de procéder m'éloignait de plus en plus du caractère didactique que j'avais voulu imprimer au texte à l'origine.

### c) La rhétorique, ou le regard des mots

Je donnais un regard aux choses que j'écrivais. Je leur donnais une façon de se regarder entre elles. Un espace. Une rhétorique. « La rhétorique, nous dit Michel Foucault, définit la spatialité de la représentation<sup>22</sup> ». Elle crée des angles, ceux-là même qui permettent la figure. Métonymie et métaphore,

<sup>21</sup> Jean Verrier définit les pauses de la façon suivante:

« [...] les descriptions, les commentaires du narrateur allongent sans limites la durée du récit par rapport à celle de l'histoire racontée: ce sont des 'pauses'. » [ " Récit ", dans l' Encyclopédie Universalis, p. 733.]

<sup>22</sup> Michel Foucault, Les mots et les choses, Paris, Gallimard, 1966, p.98. [Il ajoute : « [...] la Grammaire définit pour chaque langue l'ordre qui répartit dans le temps cette spatialité. »

hyperbole et antithèse, les figures venaient à ma rescousse. De fait, les métasémènes cohabitaient avec les métalogismes: « La scène composait et la salle délirait », écrivis-je métonymiquement. « Il avait dans les mains les armes du crime et du châtement », insistai-je métaphoriquement. Dans un élan hyperbolique, je qualifiai ma noce de "biblique", en évoquant l'ivresse de Noé. Et pour suggérer le tragique, je pratiquai l'antithèse: « [...] la caméra était moins le témoin de morceaux de bravoure que celui de nos tourments ». Rhétorique de l'élocution donc, c'est-à-dire du choix des mots et de leur assemblage.

#### d) La *fable* aristotélicienne

Dans ce premier chapitre, l'action est non seulement nouée mais elle est aussi dénouée. A regarder de près, on y retrouve un prologue, un épisode et un exode; un noeud et un dénouement; bref les éléments essentiels de la fable au sens aristotélicien du terme, c'est-à-dire les éléments essentiels de l'action. Une action une et entière: le tournage. Le noeud: de la rencontre avec Pierre Perrault jusqu'à la péripétie du Michomiche. Le dénouement: de la chamaille jusqu'au lac à foin et au discours qui suit sur le cinéma vécu .

### 4.3. Autres considérations

a) Le fait d'avoir écrit le premier chapitre quelques mois avant le reste devait me causer par la suite des difficultés d'ordre poétique. Malgré les efforts que je mis pour le lier aux autres épisodes, il me sembla toujours d'une nature différente. Par exemple, dans ce premier chapitre, l'auteur ouvre un monde mais il n'y entre pas. Il reste sur le seuil.

Comment donc intégrer ce texte à l'ensemble? Car un mois après que je l'eus écrit, mon point de vue n'était plus le même. J'avais franchi le seuil. Mon sujet était réellement devenu l'histoire de ma personnalité<sup>23</sup>.

b) Dans la deuxième partie, je suis intervenu de façon critique. Cela est attribuable au fait que je travaillais avec des matériaux écrits antérieurement. Ce qui nécessitait déjà une intervention de type montage. Les séquences diégétiques de cette partie du premier jet révèlent donc une action construite, c'est-à-

---

<sup>23</sup> Dans son article intitulé " Le pacte autobiographique ", Philippe Lejeune définit l'autobiographie de la façon suivante: « Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité » ( in Poétique, revue de théorie et d'analyse littéraires, no 14, Paris, Seuil, 1973, p. 138).

dire arrangée par moi. [Au reste, cet épisode, nous le verrons plus loin, me donna beaucoup de difficultés littéraires.]

c) La lettre transcrite dans le deuxième chapitre se distingue du ton intellectuel et essayiste de la fin du premier chapitre. Elle représente, dans la poétique de ce livre, l'embrasseur qui permet d'intérioriser l'action.

d) Si la partie **Recherche** représente sur le plan diégétique l'épisode qui permet de créer le lien entre deux expériences cinématographiques, celles de la Bête et des Voiles basses, en revanche, elle constitue un intermède sur le plan de la psychologie de cette production textuelle.

e) Comme dans cette partie, l'action dramatique était desserrée, j'avoue m'être efforcé de travailler l'élocution. Ce faisant, je mettais en pratique un principe de poétique qui veut que l'élocution soit « particulièrement travaillée dans les parties dépourvues d'action et qui ne comportent ni caractère ni pensée<sup>24</sup> ».

f) La partie **Nouveau tournage** est certes la partie la plus douloureuse qu'il m'ait été donné d'écrire dans ce livre. Toutefois, je dois confesser que les notes de mon journal de tournage, où j'avais consigné les différents événements de

<sup>24</sup> Aristote, op. cit. p. 70.

Bretagne, me facilitèrent certains aspects de l'écriture de cette partie.

g) Fait intéressant à noter: le chapitre sur Paris dans la version finale fait partie de **Nouveau tournage** dans le premier jet. Il en constitue la fin. J'avais éprouvé, à ce moment-là, le besoin d'essouffler ma douleur dans un épisode racontant la venue de certaines joies.

## Conclusion

Voilà quelques mises au point analytiques que je n'aurais su passer sous silence, dans la mesure où elles aident à faire comprendre les problèmes liés à la méthode de l'écriture spontanée que j'ai pratiquée pour le **premier jet**.

Idéalement, le **premier jet** devrait être une écriture automatique, mais dans la mesure où toute écriture naît texte à cause de la syntagmatique du langage écrit, il est à peu près inconcevable d'imaginer une entropie de l'écriture. L'écriture est par essence négentropique. « Il n'existe pas de littérature sans une volonté d'ordonner les choses<sup>25</sup> », écrit Georges Lukacs.

Aussi , mon **premier jet** était, à un certain degré déjà, conscient de son écriture. Au reste, il en porte les marques dont les plus évidentes se lisent dans les grandes divisions chronologiques prévues au départ.

---

<sup>25</sup> Georges Lukacs, op. cit., p.97.

Mais il n'en demeure pas moins que ce **premier jet** tel que je l'ai pratiqué constitue une véritable quête primale, c'est-à-dire une recherche de mon moi profond à travers les souvenirs d'une expérience. Certes, il ne s'agit pas ici d'une thérapie janovienne au sens strict, mais il est quand même question d'une tentative de libérer les forces du moi.

## Texte Montage

### (Le récit vécu)

Le premier jet était terminé. Son écriture avait été très intense. Aussi je ne voulus pas commencer tout de suite mon travail littéraire sur lui. Je crus qu'un long recul me permettrait de mieux saisir l'oeuvre. J'attendis alors un an avant d'entreprendre, en juillet 1987, cette opération littéraire essentielle que j'appelle ici **Texte Montage**. Je voulais tenter d'appliquer à la littérature la méthode de montage mise au point par Pierre Perrault dans son cinéma vécu. J'étais loin alors de penser que cela me demanderait de soumettre pendant plusieurs mois au duel le réel et ma pratique langagière.

## 1. Le montage comme technique de production littéraire

Je voulais donc monter mon texte comme on monte un film.

Au cinéma, par exemple, lorsque « le réalisateur assemble les plans de détail dans un certain ordre afin d'obtenir un effet déterminé dont notre raison saisira le sens, il procède exactement comme un monteur assemblant des pièces détachées pour en faire une machine destinée à produire un certain travail<sup>26</sup> ». Eh bien, c'est ce que je fis en sélectionnant des matériaux écrits du premier jet pour ensuite les raccorder.

C'était comme si le premier jet avait été l'équivalent de ce qu'on appelle, dans le cinéma, des rushes, c'est-à-dire la suite des plans enregistrés par la caméra au moment du tournage. J'avais devant moi un texte continu, préalablement programmé, certes, mais sur lequel je pouvais pratiquer des opérations, notamment dans la succession des éléments de l'action tant au niveau de la causalité qu'à celui de la temporalité diégétiques<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> Béla Balazs, Le cinéma, Paris, Payot, 1979, p. 109.

<sup>27</sup> « [...] la fonction première du montage (première, certes, parce que c'est elle qui est apparue d'abord -- mais aussi parce que l'histoire ultérieure des films n'a cessé d'en confirmer la place prépondérante) est-elle sa *fonction narrative*. Ainsi, toutes les descriptions classiques du montage considèrent, plus ou moins explicitement, cette fonction comme la *fonction normale* du montage; de ce point de vue, le montage est donc ce qui assure

Mais ce faisant, ne risquais-je pas d'enlever de l'authenticité au texte? d'édulcorer ses propriétés pragmatiques, celles créées par le rapport d'identité auteur-narrateur. Le fait d'intervenir a posteriori au niveau de la causalité et de la temporalité diégétiques de mon texte ne me faisait-il pas basculer dans ce que d'aucuns appellent la fiction, c'est-à-dire la production d'un texte où les « assertions ne sont pas littéralement vraies<sup>28</sup> »? Selon Tzvetan Todorov, l'identité auteur-narrateur « distingue, en somme, tous les genres "référentiels" ou "historiques" de tous les genres "fictionnels": la réalité du référent est clairement indiquée, puisqu'il s'agit de l'auteur même du livre, personne inscrite à l'état civil de sa ville natale<sup>29</sup> ». Certes la réalité du référent demeurait, mais jusqu'à quel point n'était-elle pas mise en cause par le procédé de travail littéraire que je privilégiais, en l'occurrence le montage? Question difficile.

---

l'enchaînement des éléments de l'action selon un rapport qui, globalement, est un rapport de causalité et/ou de temporalité diégétiques : il s'agit toujours, dans cette perspective, de faire en sorte que le "drame" soit mieux perçu, et correctement compris, par le spectateur.» Jacques Aumont et al., op. cit., p. 45.

<sup>28</sup>Tzvetan Todorov écrit: « Selon Wellek: *Les assertions d'un roman, d'un poème ou d'une pièce de théâtre ne sont pas littéralement vraies; [...]*. » Op. cit., p. 19

<sup>29</sup> Tzvetan Todorov, loc. cit.

J'y vois aujourd'hui des éléments pouvant permettre de définir un récit que j'appellerai, à défaut de meilleurs termes, le **récit vécu**.

## 2. Le récit vécu

### 2.1 Définition

Tzvetan Todorov parle de deux types d'organisation du récit: le récit mythologique, qu'il définit comme « celui où se combinent la logique de la succession et les transformations de premier type, c'est-à-dire celles qui consistent à *changer un terme en son contraire*<sup>30</sup> »; et le récit épistémique, « où la logique de succession est secondée par le deuxième genre de transformations, récits où l'importance de l'événement est moindre que celle de la perception que nous en avons [...]»<sup>31</sup>. Je définirai le **récit vécu** comme une technique de poétique fondée sur le montage d'un premier jet fait de matériaux littéraires vécus et non imaginés<sup>32</sup>. Dans le **récit vécu** les principes

<sup>30</sup> Tzvetan Todorov, op. cit., p. 54.

<sup>31</sup> Tzvetan Todorov, loc. cit.

<sup>32</sup> Ce faisant, je transpose en littérature une technique mise au point, je l'ai déjà dit, par les cinéastes québécois du direct, et particulièrement par Pierre Perrault. Ce parallèle, je le sais, est audacieux. Par exemple, on pourrait m'objecter que l'écrivain n'est pas une caméra. On aurait raison. Cependant, j'ajouterais que dans la mesure où l'écrivain mémorise, à sa façon, le monde, il réalise ce qu'une caméra accomplit, à cette

internes évoqués par Todorov au sujet des récits mythologique et épistémique demeurent les mêmes, car il existe aussi en lui une logique de succession et des transformations de différents types. Chez lui encore « la narration met l'accent sur l'aspect temporel et dramatique du récit » tandis que « la description contribue à étaler le récit dans l'espace<sup>33</sup> ». Lui aussi « porte les marques de sa situation de production, de ses conditions d'énonciation et fait entendre la voix de celui qui énonce<sup>34</sup>. » Il ne faut donc pas chercher là sa spécificité.

## 2.2 Faire parler le premier jet

C'est plutôt dans une technique de poétique externe qu'on la trouvera. Technique elle-même liée à une nouvelle façon d'envisager le réel. Je la résumerai en disant: il s'agit de **faire parler le premier jet**. Comme Pierre Perrault, par exemple, fait parler

---

différence près que sa mémoire visuelle, pour ne pas dire scopique, est plus fragile, et que ses circuits cérébraux interprètent d'emblée l'événement mémorisé. Ainsi mon **premier jet**, s'il équivaut aux rushes, ne saurait être comme ces derniers, des matériaux purs. On ne pourrait oublier que le monde du premier jet est déjà organisé en récit avec tout ce que cela implique comme principe de production. Aussi bien faut-il considérer le montage littéraire en terme d'analogie et non sur un mode d'identité.

<sup>33</sup> Gérard Genette, Figures II, Paris, Ed. du Seuil, 1969, p. 59.

<sup>34</sup> Jean Verrier, "Récit", dans Encyclopédie Universalis, Editeur à Paris, 1985, Corpus 15, p. 731.

le tournage. Autrement dit, il s'agit de considérer le **premier jet** comme un matériau brut sur lequel il faut intervenir globalement. Donner la parole à ce premier texte, c'est-à-dire traiter ce premier texte **comme un personnage muet qu'on rendrait parlant**. Tout un programme poétique qui a l'avantage, j'emprunte ici l'expression à Meschonnic, de prendre « l'écrit au sérieux: comme un vivre<sup>35</sup>. »

Toutefois, l'écrivain du **récit vécu**, contrairement au cinéaste du **cinéma vécu**, travaillera sur des matériaux qui ont été préalablement interprétés par lui, des matériaux certes vécus mais encore dotés de sens particuliers. Dans l'absolu, le **récit vécu** serait le résultat de l'application d'une conscience structurale sur une écriture automatique. En quelque sorte, un traitement choc du réel. Nous reviendrons plus loin sur ce problème posé par l'écriture d'un vécu.

J'allais donc monter mon **premier jet** comme on monte un film. Or, deux conceptions du montage s'offraient à moi. Faire un texte qui donne à voir le réel ou bien en faire un texte qui se donne à voir lui-même comme tel, en tant que texte. Le choix ne fut pas difficile. D'emblée, j'optai pour la transparence, c'est-à-dire pour « la soumission stricte des effets de montage à l'instance narrative<sup>36</sup> ».

<sup>35</sup> Henri Meschonnic, Pour la poétique, Paris, Gallimard, 1970, p.151.

<sup>36</sup> « Cette tendance, d'ailleurs largement dominante dans la plus grande part de l'histoire des films, est fort bien décrite par la

### 3. La transparence

#### 3.1 Définition.

La transparence, écrivent les auteurs d'Esthétique du film,

désigne une esthétique particulière (mais tout à fait répandue, voire dominante) du cinéma, selon laquelle le film a pour fonction essentielle de *donner à voir* les événements représentés et non de se donner à voir lui-même en tant que film<sup>37</sup>.

Cette définition peut également s'appliquer à la littérature, où nombre d'oeuvres ont pour fonction essentielle de donner à voir les événements représentés.

Pour des raisons de transparence, je tranchai dans le récit des événements. Je voulais que mes enchaînements se fassent avec douceur en sorte que l'impression de continuité soit maximale. Car j'étais bien conscient de la nature discontinue des éléments de mon propos.

---

notion de " transparence " du discours filmique [...]». Jacques Aumont et al., op. cit., p. 50.

<sup>37</sup> Jacques Aumont et al., op. cit., p. 52. [Les auteurs rappellent l'excellente explication de cette notion par le théoricien André Bazin. Ils citent même ce dernier: « Quel que soit le film, son but est de nous donner l'illusion d'assister à des événements réels se déroulant devant nous comme dans la réalité quotidienne[loc. cit.]».

Ce qui m'intéressait, c'était de raccorder les unités temporelles discontinues<sup>38</sup>, de suturer les discontinuités, bref, de trouver les meilleurs raccords possibles. J'emprunte à dessein cette notion de raccord au cinéma: elle désigne tout changement de plan « *effacé en tant que tel* »<sup>39</sup>. Bien sûr, il n'y a pas dans le langage alphabétique des plans comme dans le langage cinématographique, mais en littérature comme au cinéma, il existe du discontinu. Et je voulais l'effacer. En d'autres termes, je désirais que mon lecteur se laisse porter d'un bout à l'autre par le récit. Je voulais qu'il vive à l'intérieur du récit. Je tenais à ce que ce dernier soit transparent. Importance donc des transitions; il me fallait à tout prix assurer la continuité diégétique.

### 3.2 Le matériel diégétique d'appoint

Aussi passai-je le texte au peigne fin. Ce faisant, je retouchai peu le premier chapitre, car, comme je le disais plus haut, il me paraissait à point. Ce qui ne m'empêcha pas cependant

<sup>38</sup> Roland Barthes, S/Z, p. 29.

Barthes écrit : « [...] la technique narrative [...] divise le signifiant en particules de matière verbale dont seule la concrétion fait sens: elle joue de la distribution d'un discontinu [...] ». Todorov, de son côté, écrit: « les changements propres au récit découpent le temps en unités discontinues ». Tzvetan Todorov, La notion de littérature, Paris, Seuil, 1987, p. 48.

<sup>39</sup> « C'est-à-dire comme toute figure de changement de plan où l'on s'efforce de préserver, de part et d'autre de la collure, des éléments de continuité. » Jacques Aumont et al., op. cit., p. 52.

de tenter de le diviser en petits chapitres de quatre à cinq pages. Vaines et arbitraires coupures qui n'ajoutaient ni au rythme ni à la clarté du texte.

En revanche, il me fallut relire plusieurs fois le premier chapitre pour travailler le deuxième. Car comment faire en sorte que ces deux chapitres écrits à des moments différents et, surtout, selon des perspectives différentes, s'interpénètrent<sup>40</sup>? Le premier chapitre proposait un point de vue plus synthétique. C'était, je le répète, le texte d'une communication, donc de caractère plus autotélique que les autres chapitres, quant à eux plus solidaires parce que écrits dans un même élan.

La plus grande difficulté **poétique** du deuxième chapitre fut la lettre envoyée à Pierre. Elle me paraissait trop longue. Je ne sais combien de fois j'en retranchai des paragraphes pour finalement comprendre que ce n'était pas la lettre qui était trop longue, mais plutôt sa mise en place qui manquait de consistance. Cette lettre arrivait trop vite, il fallait la préparer davantage, la sortir de sa condition de dépouille, la rendre vivante. Dans le **premier jet**, je m'étais contenté de deux lignes pour l'annoncer.

---

<sup>40</sup> Tzvetan Todorov nous dit: « [...] chaque interprétation de l'histoire se fait à partir du moment présent, tout comme celle de l'espace se construit à partir d' *ici*, et celle d'autrui à partir de *je*. » Ibid., p.28.

Aussi, dans mon travail de montage, je crus bon d'ajouter quelques phrases où je racontais que je voulais montrer à Pierre que j'étais bon, que j'étais capable de faire de belles phrases, bref, que j'avais du style. Où je racontais en outre que j'avais lu cette lettre d'un seul souffle et d'une voix émue au poète Jacques Michaud. Ce faisant, je faisais appel à ce que certains cinéastes désignent par les mots plans de coupe, c'est-à-dire des plans qui permettent d'assurer la continuité diégétique. Ce que je nommerai pour les besoins de cet essai: **matériel diégétique d'appoint**.

Or les phrases choisies, c'est-à-dire mon **matériel diégétique d'appoint**, me permettaient de créer une situation propre à mieux entendre la lettre. Cela peut sembler banal, mais ce petit détail aida à l'harmonie narrative du chapitre. Je vivifiais cette lettre. Je stimulais en elle le personnage endormi. Car ma lettre était un personnage et, par le fait même, il fallait la traiter comme une vivante et non comme une morte.

Cette pratique de montage d'un matériel diégétique d'appoint faisait du texte un être plus concret. Je travaillais sur un corps textuel. Nous ne dirons jamais assez, après Meschonnic, combien la « pratique de l'écriture, quelle qu'en soit l'idéologie, est matérialiste<sup>41</sup> ».

---

<sup>41</sup> Henri Meschonnic, Pour la poétique, Paris, Gallimard, 1970, p. 152.

Mais je ne fis pas qu'ajouter, j'enlevai aussi. Surtout des effets de style qui, au lieu d'enrichir la qualité narrative du texte, en ralentissaient la course. Dans le même chapitre, par exemple, je supprimai deux petites phrases dont j'avais mal jugé le poids tropologique au départ. En elles, l'hyperbole détruisait la mesure. Les mots se donnaient en spectacle. Il me fallait décrire mon retour à Hull après ces dix jours de chasse et, surtout, après cette soirée passée au bar sur la scène duquel s'était produit un Dracula d'opérette. J'avais écrit :

Lorraine m'attendait. Après la mort, j'avais enfin droit à la résurrection.

Deux phrases pourtant grammaticalement simples mais créées, cependant, dans un contexte symboliquement saturé. Parler de résurrection, c'était en rajouter.

J'avoue avoir eu beaucoup de difficultés à freiner l'ardeur monstrative de mon élocution. Plusieurs fois les mots se mettaient eux-mêmes en scène à mon insu. Cela se vérifia, du reste, dans toutes les parties du livre.

### 3.3 La quête de l'unité

Dès le chapitre trois, qui ouvre, en fait, la partie **Montage**, je fus confronté à un problème de structure. Comment représenter le temps dans cette partie?

Je n'occupais plus la confortable place de celui qui doit parler d'une courte période, comme cela avait été le cas pour raconter la chasse dans la partie **Tournage**. La chasse, faut-il le rappeler, n'avait duré qu'une dizaine de jours. En revanche, le montage, lui, s'était fait sur deux années. Quoi choisir alors dans ces deux années? Comment construire une action dramatique sans se perdre dans le détail? Comment trouver une unité d'action? Comment faire en sorte que chacun des événements choisis soit nécessaire et concoure à donner une valeur dramatique à l'ensemble?

Je cherchai alors à mettre en pratique ce qu'Aristote définit dans sa **Poétique** comme l'unité d'action. Il faut, dit-il, que,

dans la fable, puisque c'est l'imitation d'une action, cette action soit une et entière, et que les parties en soient assemblées de telle sorte que si on transpose ou retranche l'une d'elles, le tout soit ébranlé ou bouleversé car ce qui peut s'ajouter ou ne pas s'ajouter sans conséquence appréciable ne fait pas partie du tout<sup>42</sup>.

---

<sup>42</sup> Aristote, op. cit., p. 41.

Le deuxième chapitre m'avait fourni l'élément pouvant me permettre de créer l'unité. Cet élément, c'était la lettre, et, par extension, ma correspondance.

De fait, ma correspondance avec Pierre était le trait dominant de cette période. Elle avait été non seulement un lieu d'échange, mais encore un lieu de savoir. Lieu pédagogique donc, car c'est par les lettres de Pierre que j'appris le plus sur le cinéma. En outre, elle était aussi un lieu d'émotion à cause de son intimité rendue possible grâce aux registres de la confiance et de l'aveu.

Une relecture attentive du texte de ce troisième chapitre (qui ouvre la partie **Montage**) me confirma son manque d'unité. J'avais voulu trop en dire. Car, outre les lettres, j'avais décrit dans le détail deux rencontres avec Pierre, chacune d'elles constituant un chapitre dans le **premier jet**.

Or, c'est en travaillant sur ces chapitres que je devais comprendre combien le texte a des défenses qu'il est difficile de traverser.

## 4. Le texte comme obstacle

### 4.1 Les pouvoirs du texte

Ce fut certes le plus grand casse-tête de mon travail de montage, car j'ai tout essayé pour rendre ces chapitres fonctionnels. Ils me plaisaient en soi, mais détruisaient le rythme de lecture de l'ensemble.

Il me plaisait d'avoir décrit Pierre chez lui dans sa maison, entouré des objets de sa vie quotidienne dont un poème-affiche écrit à la main par Gaston Miron. Un poème offert à Yolande. "Corneille, ma noire", l'un des poèmes forts de notre littérature. J'avais donc l'occasion de rendre hommage à un grand écrivain, mais plus encore, je le confesse, j'avais l'occasion de me laisser aller à une fantaisie littéraire. J'avais alors écrit:

En lisant le poème, j'entendais la voix d'Yvan me racontant comment ces trois mots *Corneille, ma noire* avaient propulsé la langue populaire des Québécois au rang de grande poésie. J'entendais ma noire prononcé par des milliers d'amoureux sur les places publiques, ma noire comme on ne dit pas ma blonde, ma noire unique, fille du peuple, mots d'amour de l'homme ordinaire, mots d'amour d'un grand poète:

*Corneille, ma noire  
corneille qui me saoule  
opaque et envoûtante  
venue pour posséder ta saison et ta descendance*

(...)

En lisant ce poème, j'entendais des milliers de bouches amoureuses, mon sang lui aussi *remuait comme une haleine*.

Je regrette de n'avoir pu conserver ce passage, comme je regrette également de ne pas avoir gardé la description de ma rencontre avec Suzanne Allard, la monteuse de La Bête lumineuse. J'étais particulièrement content de cette description, où j'avais précisément évité la pause descriptive en « liant ma description à l'action<sup>43</sup> ». Nous étions chez les Perrault. Yolande venait de déposer sur une petite table du salon une assiette de hareng fumé que je devorai avec un appétit de bûcheron qui découvre la mer:

Suzanne me regardait avec de grands yeux ronds; retrouvait-elle dans ma boulimie vagabonde le Michomiche qu'elle montait gaiement sur sa table de travail à chaque jour? Confrontait-elle mon invraisemblance avec l'invraisemblance de ses rushes? Pourtant, je faisais tout pour ne pas dépasser la vérité de ce qu'elle avait vu. Son regard étonné semblait pris au dépourvu devant la rabelaisienne réalité de ma faim. Je mangeai tant de hareng, ce soir-là, que j'eus la conversation poissonneuse et frétilante jusqu'aux petites heures.

---

<sup>43</sup> Jean Verrier écrit dans son article intitulé " récit " :  
« [...] les descriptions, les commentaires du narrateur allongent sans limites la durée du récit par rapport à celle de l'histoire racontée: ce sont des "pauses". Selon lui, pour *éviter des pauses et maintenir l'illusion de la représentation du temps*, il faut *lier les descriptions aux actions*. (Dans Encyclopédie Universalis, p. 733.)

J'aime les mots non seulement pour leur efficacité mais aussi pour leur charme ludique. Le langage littéraire « demande qu'on s'intéresse au signifiant pour lui-même; il a un aspect expressif et pragmatique que le langage scientifique s'efforce toujours d'éliminer au maximum<sup>44</sup> ». Le langage littéraire n'est pas uniquement référentiel, son côté connotatif constitue une sorte de système de défense qu'il est difficile de neutraliser lorsque nous voulons intervenir sur le texte en vue de le modifier. Car le texte littéraire est chargé de souvenirs et d'associations, lesquels semblent entourer les mots d'une couche protectrice. « L'objectif littéraire essentiel », nous dit Northrop Frye, « est de produire une structure verbale trouvant sa justification en elle-même; et la valeur dénотative des symboles est inférieure à leur importance en tant que structure de motifs reliés<sup>45</sup>.»

Lorsque nous coupons dans un texte, c'est cette structure de motifs qui parlent en nous, qui fait obstacle et rend l'opération littéraire difficile. Par exemple, dans ce chapitre où je raconte ma visite chez Pierre Perrault, j'avais réussi à décrire Pierre d'une manière originale, mais compte tenu de la perspective d'ensemble, je ne pouvais pas garder cette description dans la version finale, parce que trop autotélique, c'est-à-

---

<sup>44</sup> René Wellek et Austin Warren, La théorie littéraire, Paris, Ed. du Seuil, 1971, p. 33.

<sup>45</sup> Northrop Frye cité par Tzvetan Todorov dans Notion de littérature, p. 20.

dire, dans ce cas, trop liée à un contexte précis. En voici un extrait:

Après le départ des invités, je veillai avec Pierre en cherchant à sonder tout ce qu'il ne disait pas sur le film dont je venais voir les rushes le lendemain. C'est ahurissant ce que cet homme de parole garde dans le silence de son cerveau. Je le pressais de questions sur son travail, il me répondait par des ellipses taquines et joyeuses, je crois bien que ma naïveté l'amusait. Je dormis peu cette nuit-là.

Je regrette aussi d'avoir supprimé le récit du visionnement des rushes au lendemain de ma visite chez les Perrault. J'avais fait un compte rendu précis de ce qui s'était passé. Cette séance m'avait bouleversé, à ce point du reste que j'en avais terminé l'évocation par ces phrases: « Je cherchais à m'accrocher à une image sereine, mais l'eau était brouillée. »

Je tiens cependant à préciser que j'utilisai plusieurs phrases de cette description comme matériel diégétique d'appoint. Elles me permirent de pratiquer une transplantation.

En fait, je transplantai ce matériel littéraire dans le corps textuel du quatrième chapitre, précisément au passage où je raconte le visionnement du premier montage. J'avais besoin d'une description précise, et mon émotion ressemblait à celle que

m'avait procurée le visionnement des rushes. Cela m'éloignait évidemment d'une authenticité pure, mais c'était un livre que j'écrivais et il me fallait construire<sup>46</sup>.

#### 4.2 La transformation comme processus diégétique

Construire. Voilà un mot qui prit tout son sens dans cette partie précise du **Montage**. J'étais placé devant la nécessité de dire en quelques chapitres ce qui s'était produit pendant les deux années de montage. J'avais heureusement trouvé un principe d'unité: ma correspondance. Seulement voilà, il me fallait aussi choisir dans cette correspondance. Je me refusais à tout mettre. C'était surtout les lettres de l'automne 1981 qui m'intéressaient, car elles me semblaient plus dramatiques ou, tout au moins, elles m'apparaissaient plus ductiles, plus aptes à créer un rythme dramatique, plus à même de m'aider à mieux témoigner de ma transformation. « Le récit ne se contente pas de décrire un état, il exige le déroulement d'une action, c'est-à-dire le changement, la différence<sup>47</sup> », écrit Todorov. Je voulais que le récit de la partie **Montage** soit celui de ma transformation. Car il y était question d'un changement marqué dans ma façon de percevoir le cinéma.

---

<sup>46</sup> Dans son livre L'autobiographie, Georges May soulève cette question délicate de l'authenticité en littérature. Il écrit entre autres: « [...] toute autobiographie qui est oeuvre littéraire est de ce fait suspecte d'infidélité à la vérité de tous les jours ». Georges May, op. cit., p. 86.

<sup>47</sup> Tsvetan Todorov, op. cit., p.85

J'organisai mon récit en conséquence, c'est-à-dire en supprimant le superflu et en misant sur les points les plus significatifs de ma transformation. En fait, je mis la succession des événements au service de la transformation. Or, les points les plus significatifs de ma transformation étaient révélés par les lettres. Celles-ci me permettaient de créer un dialogue épistolaire, procédé ancien mais intéressant.

Entre la première lettre adressée à Pierre en octobre 1980 et la lettre qu'il m'envoya en février 1982, il y a toute une évolution, non seulement dans ma conscience du cinéma mais encore dans ma perception psychologique de Pierre. Aussi m'importait-il de bien focaliser. C'est la raison pour laquelle je choisis délibérément de ne retenir que les lettres parlant de mon échange sur le cinéma. Les lettres d'automne 1981 et d'hiver 1982.

Toutefois, choisir uniquement les lettres d'automne, c'était passer sous silence plusieurs lettres importantes que nous nous étions envoyées, Pierre et moi entre janvier 81 et septembre de la même année. Au reste, dans le **premier jet**, je les avais intégrées en partie, mais mon montage achoppait sur elles. Si elles révélaient toujours des moments intéressants de mon apprentissage avec Pierre, en revanche elles ne tenaient pas le coup littérairement, du moins dans la perspective où j'avais délibérément inscrit l'écriture de cette partie **Montage**. Et cela pour deux raisons importantes.

1. Elles brisaient l'unité du sujet en insistant sur la poésie plutôt que sur mon expérience cinématographique dont il était question. Certes, le discours sur la poésie que me tint Pierre, pendant cette période, constituait un sujet aussi important que le cinéma, mais c'était un sujet sur lequel j'avais peu focalisé jusqu'alors dans l'écriture de mon livre. Or, comme je voulais particulièrement resserrer l'action autour de mon expérience en tant que personnage cinématographique, ce gros plan sur la poésie était un véritable épisode cul-de-sac, impropre à faire avancer le récit.

2. Elles risquaient de rendre plus ou moins caduque la finale de la deuxième partie où, après ma rébellion à l'ONF, je recevais une lettre de Pierre dans laquelle il me nommait chercheur pour son projet de film sur Saint-Malo. Il fallait que je réserve cet événement surprise pour la fin de la deuxième partie afin de mieux faire la transition avec la troisième partie, **Recherche**. Donc une raison d'ordre diégétique.

#### 4.3 Diégèse et histoire

Dans le plan d'ensemble de mon livre, la révélation, à ce moment précis du récit, d'éléments concernant un événement, qui occupera au complet les troisième et quatrième parties de l'oeuvre, était prématurée. Il me fallait donc faire un choix

entre les commodités d'un temps diégétique et les contrariétés d'un temps historique.

J'étais placé devant une situation délicate. Il me semblait que je n'avais pas le droit de passer sous silence des événements qui m'avaient profondément marqué à l'époque. D'autant plus que ces événements occupaient déjà tout un chapitre dans le **premier jet**.

J'avais décrit dans le détail les critiques de Pierre sur ma poésie, c'est-à-dire, ici, sur un poème que je lui avais fait parvenir cet hiver-là. Au reste, cette critique était intimement liée à son intention de me faire travailler Jacques Cartier, ce Jacques Cartier qui prendra tant de place dans la partie **Nouveau tournage**.

Sa critique m'avait choqué. A cette époque, je n'étais pas prêt à subir l'assaut de son évaluation. Je croyais avoir écrit un bon poème. Pierre pensait autrement. Et je crois bien que tout ce que Pierre pouvait dire sur ma poésie comptait autant sinon plus que ce qu'il pouvait dire sur ma performance au cinéma.

Or, tout cet épisode ne marchait pas avec le reste du texte parce qu'il m'obligeait à une pause; il brisait le rythme.

Pourtant, pris isolément, c'était une partie langagière stimulante. Elle commençait par cette lettre de Pierre:

A Stéphane-Albert

pour effacer ta honte de n'avoir pas lu  
ce premier et peut-être seul poète  
de notre géographie

voici pour toi les Relations de Cartier

je te propose de les lire en poète  
et que nous en parlions ensemble

je te confie donc à mon poète préféré  
pour qu'il complète ton incarnation

j'avoue avoir beaucoup appris de cet homme  
qui m'a appris à mettre les voiles bas et en travers  
et à aller plus outre dans l'oultrance

amitiés

Pierre

p.s : naviguez donc cette écriture de temps à gré.

Pierre me vouvoyait et, je l'avoue, j'aimais cette sollicitude aristocratique. Mais où voulait-il en venir avec ce texte du XVI<sup>e</sup> siècle et son poète préféré pour effacer ma honte de ne pas l'avoir lu? « Je ne suis donc pas son poète préféré ? » m'étais-je dit alors. « On voit bien qu'il n'a pas lu mon dernier poème!<sup>48</sup> » Je le lui envoyai.

<sup>48</sup> Il s'intitulait « Maniwaki:Naissance ».

Le samedi 30 mai, il me répondait:

j'ai lu ton poème  
l'eau était froide... il fallait plonger...  
les mots ne savaient plus l'écriture...

Pendant un moment, j'avais cru que je ne lui avais pas envoyé les bons vers, qu'il n'avait pas lu le bon poème. Pourtant, il l'avait bien lu: « Personne n'a jamais pris place dans le poème, m'écrivait-il, personne de ton village, personne de ton pays, le poème était un jardin de Versailles ».

Alors j'avais lu Jacques Cartier pour effacer ma honte de n'avoir pas encore lu ce premier et peut-être le seul poète de notre géographie. J'avais navigué cette écriture de temps à gré, cette écriture française du XVII<sup>e</sup> siècle aux mots étrangers et séduisants remplis de consonnes aux endroits où l'on s'y attend le moins. Ma navigation avait été pénible, car j'avais mis plus de temps à lire la relation du premier voyage que Cartier en avait mis à traverser l'Atlantique.

Il me fallait donc choisir. La critique de Pierre Perrault était certes un événement important de ma vie, mais la vie n'est pas un livre alors que l'autobiographie, elle, en est un. Il est encore ici question de choix à faire, de sélection, de construction. Cela même si je cherchais la transparence. Mais la

transparence est également une construction de l'esprit. La transparence est un effet de récit, un effet de style.

Or, la complexité des émotions et la multiplicité des événements vécus entre janvier et août 1981 m'empêchaient de produire un texte qui s'effacerait à la lecture, c'est-à-dire un texte qui donnerait à voir les événements vécus et non qui se donnerait à voir lui-même comme texte.

Pris séparément, l'épisode de la critique du poème et de l'incitation à lire Cartier tenait le coup littérairement, mais les rapports entre la lettre de Pierre sur Cartier et mon poème Maniwaki:Naissance étaient forcés. Comme l'était aussi, du reste, la fin de ce chapitre disparu où je racontais la venue de Pierre dans l'Outaouais à l'été 1981. Une rencontre pourtant importante dans mon expérience avec Pierre, puisque c'est à ce moment qu'il m'annonça que je ferais un nouveau film avec lui sur Jacques Cartier.

Comment alors concilier ces révélations avec le récit de ma transformation affective et intellectuelle provoquée par les différentes étapes du montage du film? Il me fallait ménager les surprises, telle était l'exigence de ma production textuelle. Le texte me mettait en garde contre la redondance dramatique. Le texte me demandait de gommer les passages de Cartier, du poème et de la venue de Pierre dans la région de l'Outaouais. Le texte ne

demandait de sacrifier l'authenticité pure au profit d'une transparence discursive.

Ce ne sont pas les efforts qui ont manqué pour conserver ces pages.

## Conclusion

### Choisir entre le réel et le vraisemblable

A cette époque, j'étais encore déchiré entre les exigences d'un aveu complet et global et les caprices de la création littéraire. Je voulais en même temps être réel et faire vraisemblable, même si je savais que le réel, parfois, n'est pas vraisemblable. A ce moment précis, j'avoue avoir préféré le vraisemblable au réel. En d'autres termes, le texte m'imposait ses propres lois<sup>49</sup>.

Malgré tout, je ne crois pas avoir menti à mon lecteur en occultant ce passage de mon expérience avec Pierre où il est

---

<sup>49</sup> Aussi bien occultai-je, je le répète, tous les échanges que nous avons eu préalablement Pierre et moi sur Jacques Cartier. Comme ce voyage que nous fîmes ensemble à Masham au début d'août pour aller voir le bateau d'Yves Alcaïdé. En route Pierre m'avait demandé si j'avais le pied marin; je lui avais répondu: « D'eau douce! » Sur quoi il avait ajouté: « Je t'emmène quand même à Saint-Malo! » J'avais écrit:

*Cette journée-là, le vent tournait avec le soleil, il faisait beau. Mon coeur se mit lui aussi à tourner. Il restait quelques milles à faire avant d'arriver au bateau d'Yves; je ne les ai pas vus, je rêvais à ce que Pierre venait de me dire. Il préparait un film sur Jacques Cartier et il avait l'obligeance de me faire partager son engouement. J'eus l'impression, à ce moment-là, d'être profondément à l'écoute de son oeuvre. Je vivais de l'intérieur les états d'âme d'une création en marche. Pendant cette journée, j'oubliai complètement les soucis du film sur la chasse: je n'étais plus chasseur, j'étais devenu marin.*

Je savais donc plusieurs mois avant de recevoir la lettre me nommant chercheur que je travaillerais à nouveau avec Pierre. Cependant, je ne savais pas que je deviendrais chercheur.

question de Jacques Cartier. Je n'écrivais pas des mémoires, je faisais du récit autobiographique. Je faisais de la littérature. Une littérature du réel, certes, mais j'étais conscient que les mots ne sont pas simplement les noms transparents des choses et qu'ils forment une entité autonome, régie par ses propres lois. J'étais conscient que la propriété constitutive du langage, sa référence au réel comptait moins dans la spécificité littéraire qu'une énonciation consciente de prendre des libertés avec le réel.

Dans cette perspective, le **Premier jet** est, par rapport au **Texte Montage**, celui des deux qui est le plus près du réel, dans la mesure où, comme dans une projection de rushes, il doit débobiner le réel emmagasiné sans trop intervenir sur lui. Si l'on veut, ce texte est celui qui est le plus proche des événements historiques. Il est succession, il n'est pas encore parcours.

Or, c'est le parcours qui donne son sens au montage. C'est par le parcours que le **texte montage** prend en charge la conscience du **premier jet**. Ce faisant, il devient conscience de cette conscience, c'est-à-dire qu'il devient **Poétique**<sup>50</sup>.

---

<sup>50</sup> « La poétique est essentiellement liée à la pratique de l'écriture », nous dit Henri Meschonnic. « De même que cette pratique est conscience du langage, la poétique est la conscience de cette conscience. » Op. cit., p.150.

La production d'un texte comme Le cinéma vécu de l'intérieur se voulait une tentative, dans sa méthodologie comme dans ses applications techniques, de lier création et théorie littéraires. C'est-à-dire lier savoir pratique et savoir théorique.

Je suis conscient des limites de ma démarche. Elle m'a permis, toutefois, de me glisser à l'intérieur d'un système textuel où il y a, non seulement littérairement mais aussi littéralement, un monde à découvrir.

Bibliographie

BIBLIOGRAPHIE

I- Manuscrits

BOULAIS, Stéphane-Albert, « Lettres à Pierre Perrault \* »,  
Hull,

**1979**  
- 26 octobre

**1980**  
- 22 septembre  
- 17 décembre

**1981**  
- 05 janvier  
- 30 janvier  
- 23 février  
- \*\* mai  
- 10 septembre  
- \*\* novembre  
- 27 décembre

**1982**  
- 12 janvier  
- 19 janvier  
- 26 janvier  
- 11 novembre  
- fin novembre  
- 22 décembre

**1983**  
- 12 février  
- 16 septembre

**1984**  
- 10 février  
- 01 avril  
- 14 mars  
- \*\* octobre  
- 25 novembre  
- 12 décembre

**1985**  
- 21 janvier  
- 18 mars  
- 26 juin  
- 09 septembre  
- 29 octobre  
- 06 novembre

**1986**  
- 01 juin  
- 26 août

**1987**  
- 18 mars  
- \*\* avril  
- 16 septembre  
- 07 octobre

**1988**  
- 17 février

---

\* Lettres exploitées dans le travail.

PERRAULT, Pierre, « Lettres à Stéphane-Albert Boulais\* »,  
 Montréal:

- |   |  |
|---|--|
| <p style="text-align: center;"><b>1979</b></p> <p>- automne</p> <p style="text-align: center;"><b>1980</b></p> <p>- Décembre</p> <p style="text-align: center;"><b>1981</b></p> <p>- 23 janvier<br/>           - 22 avril<br/>           - 30 mai<br/>           - ** octobre</p> <p style="text-align: center;"><b>1982</b></p> <p>- 08 janvier<br/>           - 12 février<br/>           - 17 février<br/>           - 08 mars<br/>           - 15 avril<br/>           - ** Eté<br/>           - 08 novembre<br/>           - ** novembre<br/>           - 14 décembre</p> <p style="text-align: center;"><b>1983</b></p> <p>- 4 juin<br/>           - 19 septembre</p> | <p style="text-align: center;"><b>1984</b></p> <p>- 16 février<br/>           - 07 mars<br/>           - 26 mars<br/>           - 08 novembre<br/>           - ** fin novembre<br/>           - ** décembre</p> <p style="text-align: center;"><b>1985</b></p> <p>- 05 janvier<br/>           - ** mars<br/>           - 25 mai<br/>           - 31 octobre</p> <p style="text-align: center;"><b>1986</b></p> <p>- 22 juillet<br/>           - 26 août</p> <p style="text-align: center;"><b>1987</b></p> <p>- 2 septembre</p> <p style="text-align: center;"><b>1988</b></p> <p>- 24 février</p> |
|---|--|

---

\* Lettres exploitées dans le travail.

II- Synopsis

PERRAULT, Pierre, " Le chemin qui marche ", Texte de projet de film présenté à l'Office National du Film du Canada au mois d'avril 1982. Dactylographie(10 pages).

PERRAULT, Pierre, " Saint -Malo ", Texte de projet de film présenté à l'Office National du Film du Canada au mois de mai 1982. Dactylographie(5 pages).

III- LivresLe cinéma vécu de l'intérieur

BOULAIS, Stéphane-Albert, Lettres qui n'en sont pas, Hull, Asticou, 1980, 79 p.

CANTIN, Pierre, Jacques Ferron, polygraphe, Montréal, Bellarmin, 1984, 548 p.

CHATEAUBRIAND, François-René (vicomte de), Atala; René; Le dernier des Abencérages, Montréal, Les Editions Fernand Pilon, 1945, 259 p.

CHATEAUBRIAND, François-René (vicomte de), Le Génie du Christianisme, [tome 2 ], Paris, Garnier-Flammarion, 1966, 504 p.

DERRE, Jean-René, Lamennais, ses amis et le mouvement des idées à l'époque romantique, Paris, Klincksieck, 1962, 763 p.

DION, Serge, Ecarts, Montréal, VLB Editeur, 1982, 96 p.

LAMENNAIS, Félicité Robert de, Paroles d'un croyant, Paris, E. Renduel, 1834, 70 p.

- LAMENNAIS, Félicité Robert de, Une voix de prison: texte de l'édition de 1851 avec introduction et notes critiques par Yves Le Hir, Paris, Presses universitaires de France, 1954, 87 p.
- MICHAUD, Jacques, La terre qui ne commence pas, Hull, Asticou, 1981, 79 p.
- MICHAUD, Jacques, Tous bords, tous côtés, Ottawa, Les Editions du Vermillon, 1985, 64 p.
- PERRAULT, Pierre, Géliyures, Montréal, Hexagone, 1977, 209 p.
- PERRAULT, Pierre, Toutes isles: chroniques de terre et de mer, Montréal, Fides, 1963, 189 p.

### Autocritique

- ARISTOTE, Poétique, Paris, Société d'édition " Les Belles Lettres ", [Première Edition 1932] 1969, 100 p.
- AUMONT, Jacques et al., Esthétique du film, Paris, Nathan, 1983, 224 p.
- BALAZS, Béla, Le cinéma, Paris, Payot, 1979, 294 p.
- BARTHES, Roland, Leçon, Paris, Ed. du Seuil, 1978, 46 p.
- BARTHES, Roland, S/Z, Paris, Ed. du Seuil, 1970, 278 p.
- BREMOND, Claude, Logique du récit, Paris, Ed. du Seuil, 1973, 350 p.
- DIDIER, Béatrice, Le journal intime, PUF, Paris, 1976, 205 p.
- DU MARSAIS, Traité des tropes, Paris, Le nouveau commerce, 1977, 267 p.
- FOUCAULT, Michel, Les mots et les choses, Paris, Gallimard, 1966, 400 p.

- GENETTE, Gérard, Figures II, Paris, Ed. du Seuil, 1969, 294 p.
- HARDY, J., " Introduction à la Poétique d'Aristote ", Paris, Société d'édition " Les Belles Lettres ", [Première Edition 1932] 1969, p.5-27.
- JANOV, Arthur, Le cri primal, Paris, Flammarion, 1975, 505 p.
- MAY, Georges, L'autobiographie, Paris, PUF, 1979, 229 p.
- MESCHONNIC, Henri , Pour la poétique, Paris, Gallimard, 1970, 179 p.
- PERRAULT, Pierre, La Bête lumineuse, Montréal, Nouvelle Optique, 1982, 253 p.
- PERRAULT, Pierre, Caméramages, Paris/Montréal, Edilig/Éditions de l'Hexagone, 1983, 127 p.
- TODOROV, Tzvetan, La notion de littérature, Paris, Ed. du Seuil, 1987, 187 p.
- WELLEK, René et WARREN, Austin , La théorie littéraire, Paris, Ed. du Seuil, 1971, 399 p.

#### IV- Articles

- BABY, François , " Pierre Perrault et la civilisation orale traditionnelle ", Dialogue (Cinéma canadien et québécois/Canadian and Quebec Cinema), Médiatexte Publications & La Cinémathèque Québécoise, [ouvrage publié sous la direction de Pierre Véronneau, Michael Dorland et Seth Feldman], Montréal, 1987, p.123-138.
- BONNEVILLE, Léo, " Entretien avec Pierre Perrault ", Séquences, n° 111, janvier 1983, p. 5-51.

- BOULAIS, Stéphane-Albert, " Lettre à Pierre Perrault, poète hérétique ", Parallèles et convergences [Revue pédagogique du Collège de l'Outaouais], n° 5, décembre 1980, p. 123-129.
- CIMENT, Michel, " La Bête lumineuse ", Positif, juillet-août 1983, n°s 269-270, p.60-61.
- GAY, Richard, " Un retour en force de Pierre Perrault ", Le Devoir, Samedi 16 octobre 1982, p. 17 et 32.
- GUSDORF, Georges, " De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire ", dans Revue d'Histoire Littéraire de la France, 75<sup>e</sup> année- N° 6, Paris, Librairie Armand Colin, 1975, p.957-1002.
- LEJEUNE, Philippe, " Le pacte autobiographique ", Poétique, revue de théorie et d'analyse littéraires, n° 14, Paris, Ed. du Seuil, 1973, p. 137-162.
- LEMIEUX, Louis-Guy, " La Bête lumineuse, beaucoup plus qu'un film sur la chasse ", Le Soleil, samedi 23 octobre 1982, E-8.
- LEMIEUX, Louis-Guy, " La chasse lumineuse de Pierre Perrault", Le Soleil, Québec, Samedi 23 octobre 1982, Cahier E-1.
- LEVER, Yves, " Feu la Bête lumineuse ", Relations, n° 487, janvier-février 1983, p.32-34.
- LUKACS, Georges, " Nature et forme de l'essai ", Etudes littéraires, vol. 5, no 1, avril 1972, p. 91-114.
- MALTAIS, Murray, " Le temps d'une chasse à l'original ", Le Droit, Ottawa, samedi 20 octobre 1982, p. 17.
- MALTAIS, Murray, " Une expérience difficile...", Le Droit, samedi, 20 octobre 1982, p. 17.
- MARCEL, Jean, " Projet de définition pour le Dictionnaire international des termes littéraires ", notes de cours FRA 6754 Essai français, donné par Sylvain Simard, Université d'Ottawa, automne 1985.
- MARSOLAIS, Gilles, " Un cas d'anthropophagie cinématographique: La Bête lumineuse de Pierre Perrault ",

- Vie des arts, vol. XVIII, n° 111, juin-juillet-août 1983, p.47,48, et 72.
- PERREAULT, Luc, " La règle du jeu ", La Presse, samedi 16 octobre 1982, p. C-16.
- PERREAULT, Luc, " La Bête lumineuse laisse indifférent ", La Presse, 10 mai 1983.
- ROYER, Jean, " Perrault et Marquez: le temps d'une chasse ", Le Devoir, samedi 30 octobre 1982, p. 20
- SCOTT, Jay, " Beauty lacking in NFB's 'beast' ", The Globe and Mail, Wednesday, May 11, 1983, p. 16.
- SCHNITZER, Luda et Jean, Poudovkine, Paris, Seghers, 1966, 190 p.
- THERIEN, Gilles, " La Bête lumineuse ou le gibier imprévu ", Voix et images, vol. VIII, n° 1, automne 1982, p.168-169.
- WARREN, Paul, " Le refus de la fiction ", Québec français, n° 52, décembre 1983, p.24-26.

## V- Ouvrage de référence

- VERRIER, Jean, " Récit ", Encyclopaedia Universalis, Corpus 17, Paris, 1985, p. 731-734.

## VI - Références filmographiques

- ARCAND, Denys, Le Confort et l'indifférence, Québec, ONF, 1980.
- BONNIERE, René, PERRAULT, Pierre, Au pays de Neufve France, Québec, Crawley, 1958-1960.

- FELLINI, Federico, Le Satyricon, Italie, P.E.A., 1969.
- LABRECOUE, Jean-Claude, MASSE, Jean-Pierre, La Nuit de la poésie 80, Québec, ONF, 1980.
- LAFOND, Jean-Daniel, Les traces du rêve, Québec, ONF, 1986.
- PERRAULT, Pierre, La Bête lumineuse, Québec, ONF, 1982.
- PERRAULT, Pierre, Le Beau plaisir, Québec, ONF, 1969.
- PERRAULT, Pierre, Le Règne du jour, Québec, ONF, 1967.
- PERRAULT, Pierre, Les Voiles bas et en travers, Québec, ONF, 1983.
- PERRAULT, Pierre, Les Voitures d'eau, Québec, ONF, 1968.
- PERRAULT, Pierre, Pour la suite du monde, Québec, ONF, 1963.
- PERRAULT, Pierre, Un pays sans bon sens, Québec, ONF, 1970.
- ROSI, Francesco, Salvatore Giuliano, Italie, 1961.
-

## Table

Présentation.....	I
Remerciements.....	VI
<b>Le cinéma vécu de l'intérieur .....</b>	<b>1</b>
Tournage.....	2
Montage.....	27
Recherche.....	63
Nouveau tournage.....	112
Critique.....	149
Epilogue.....	193
Envoi.....	198
<b>Autocritique.....</b>	<b>201</b>
<b>Premier jet: De l'essai au récit.....</b>	<b>203</b>
1. L'intention essayiste .....	203
2. Les pouvoirs du «je» .....	207
2.1 Tournage .....	207
2.2 Montage .....	209
2.3. Recherche .....	212
2.4 Nouveau tournage .....	214
2.5 Critique .....	217
3. Les enjeux du premier jet .....	218
4. Critique de la production textuelle .....	222
4.1 Considérations d'ensemble .....	222
4.2 Le système littéraire du premier chapitre .....	224
a) Les faits.....	224
b) Description et action.....	224
c) La rhétorique, ou le regard des mots.....	225
d) La fable aristotélicienne.....	226
4.3. Autres considérations .....	227
Conclusion .....	230

<b>Texte Montage: Le récit vécu.....</b>	<b>232</b>
1. Le montage comme technique.....	233
2. Le récit vécu.....	235
2.1 Définition.....	235
2.2 Faire parler le premier jet.....	236
3. La transparence.....	238
3.1 Définition.....	238
3.2 Le matériel diégétique d'appoint.....	239
3.3 La quête de l'unité.....	243
4. Le texte comme obstacle.....	245
4.1 Les pouvoirs du texte.....	245
4.2 La transformation comme processus diégétique.....	249
4.3 Diégèse versus histoire.....	251
Conclusion.....	256
Choisir entre le réel et le vraisemblable.....	256
 <b>Bibliographie.....</b>	 <b>260</b>
<b>I- Manuscrits.....</b>	<b>260</b>
<b>II- Synopsis.....</b>	<b>262</b>
<b>III- Livres.....</b>	<b>262</b>
<b>IV- Articles.....</b>	<b>264</b>
<b>V- Ouvrage de référence.....</b>	<b>266</b>
<b>VII- Références filmographiques.....</b>	<b>266</b>

---



UNIVERSITÉ D'OTTAWA  
UNIVERSITY OF OTTAWA