

# Pierre Perrault : le «corps-parole» et la mise-en-scène documentaire

Fernão Pessoa Ramos

Pour analyser l'oeuvre de Pierre Perrault nous allons partir de la constatation qu'il existe une scène filmique documentaire et qu'elle présente certaines particularités. Ces particularités seraient composées, au départ, par l'action d'un sujet et de sa caméra dans une situation de prise de vue. L'image-caméra, dans son articulation filmique, a pour caractéristique de se constituer par la figuration des êtres et des choses au monde, dans une circonstance appelée «prise de vue». Dans cette « situation » de la prise-de-vue, nous trouverons un «sujet-en-scène» ayant en face de lui un autre sujet qui soutient cette caméra : le «sujet-de-la-caméra». La «circonstance» de la prise-de-vue, c'est le monde en situation de la scène.

La caméra a, en elle-même, nécessairement, une dimension subjective. On dira que, quand elle fait fonctionner son mécanisme, elle fait marcher une sorte d'« homoncule » en son intérieur. Elle est comme un corps centaure, moitié machine, moitié chair. On nommera ce corps centaure le «sujet-de-la-caméra». Dans cet article, nous allons décrire la rencontre d'un «sujet-de-la-caméra» particulier, le cinéaste Pierre Perrault, avec les circonstances du monde qui donnent sa particularité à « sa » scène documentaire.

C'est par l'action du corps en scène, infléchi par la présence et le comportement du sujet-de-la-caméra (Perrault dans le monde avec la machine «caméra/magnétophone»), qu'on va atteindre le coeur de sa mise en scène documentaire. On décrira la relation du corps en scène avec le sujet-de-la-caméra comme un 'chiasme', un entrelacement, transformé en stylistique documentaire. Avant de continuer, il est important de mentionner que le spectateur a son image imprimée très largement dans cette scène, par le corps même du sujet-de-la-caméra. Ainsi, le «sujet-de-la-caméra, » en réalité, est un «je», un «moi-même». Quand on regarde une caméra quelconque dans une situation de prise-de-vue, on voit, en réalité, sur cette caméra, une grande affiche qui dit : «Regarde-moi (le «sujet-de-la-caméra Perrault», par exemple) et tu regarderas aussi le spectateur futur ». En fait, c'est pour lui (le spectateur) que 'tu' agis, même si c'est par « moi » (Perrault) que 'tu' le fais. On peut commencer ainsi cette ébauche d'une phénoménologie de la prise de vue, vécue par le sujet en scène et par le spectateur.

Si mettre en scène, c'est alors agir et exprimer des affects par le sujet-de-la-caméra, le cinéaste Pierre Perrault peut voir son style décrit en ce sens. Et c'est une description, portée par cette méthodologie, que nous allons essayer de développer ici. En nous concentrant sur la question de la mise-en-scène chez Perrault, nous serons particulièrement intéressés par son action, par sa présence dans la prise de vue. Le corps de Perrault dans la prise de vue sera pensé comme un «corps-centaure», moitié machine caméra (qu'il ne porte pas lui-même en personne, puisqu'il ne filme pas ses films), moitié sujet doué d'une forte personnalité. Nous affirmons qu'au delà d'autres talents, le style Perrault doit être vu, avant tout, à partir de sa capacité de directeur de scène, de directeur qui vit profondément la prise de vue. C'est de l'expérience de la scène, comme matière charnelle du monde dans une situation présente qu'il retire sa stylistique particulière. Chair du monde qui est corps, faisant sa présence éclater par le suivi des paroles, par un discours qui se fait être. On a déjà qualifié le mouvement de ce corps qui parle chez Perrault de «fonction fabulatrice»<sup>1</sup>.

Perrault est un réalisateur qui a toujours défini son cinéma comme un "cinéma du vécu ", un cinéma de la vie. Et que serait ce «cinéma du vécu» ? Le cinéma de la vie, c'est le cinéma qui a la singularité de se fondre avec une vie qui s'écoule dans sa totale

---

<sup>1</sup> Deleuze, Gilles, *L'Image-Temps. Cinéma 2*. Paris, Minuit, 1985

indétermination. Vie qui se déroule comme présence, corps entrelacé par le sujet-de-la-caméra. Parmi tous les grands cinéastes-auteurs de l'histoire du cinéma, Perrault est l'un de ceux qui se sont donnés, d'une manière plus absolue, à la circonstance de la prise de vue en tant que façon d'expérimenter la durée dans sa manière gluante de s'écouler lentement. C'est dans ce sens que nous pouvons comprendre les corps dans le cinéma de Perrault : des êtres en discours, des corps en train de « fabuler ». Et c'est cette fabulation, cet ordre de la parole, qui les fait adhérer d'une façon aussi prenante à la durée lente du présent.

En d'autres termes, on pourrait dire que Perrault, en tant que sujet-de-la-caméra qui parle en faisant parler s'est livré à une l'image-quelconque, à l'image-ordinaire du monde, dans la façon que la matière du monde a de durer comme un présent prolongé, au-delà du temps. Lorsque nous avons à l'esprit cette absolue singularité de l'image-caméra d'être constituée dans la circonstance de la prise de vue, l'image-quelconque est l'image du monde dans l'écoulement lent de l'action, dans sa prolongation. L'image-quelconque est l'image de l'ordinaire, de la vie ordinaire. Même l'extraordinaire chez Perrault (la bête lumineuse, le caribou, le marsouin ...) passe par la parole et se compose, devient contaminé, par la matière du présent que la parole fait passer goutte à goutte (ou mot à mot, plan à plan). Perrault est le directeur du quelconque, est le directeur qui a construit son style sur l'image-quelconque de la prise de vue puisque cette image est, par excellence, l'image de la parole. Et cela d'une manière absolue, d'une manière absolument fascinante.

Si l'histoire du cinéma de fiction d'action fuit l'image ordinaire (l'action dramatique commence au moment où se termine l'action quelconque), le documentaire classique est, lui aussi, le récit de ce qui n'est pas ordinaire. La mise en scène du documentaire classique est une mise en scène construite. C'est la construction d'une action pour représenter le typique, le particulier, mais jamais l'ordinaire. Le documentaire du direct, tel qu'il apparaît au tournant des années 50 à 60 découvre la fascination de l'image-quelconque et du monde ordinaire. Il perçoit comment cette image peut produire de l'art, et plus que cela, peut être composée en film, montée en unités narratives. Mais l'image-quelconque, dans l'autre face du direct, se tient à distance de l'ordinaire et progresse vers l'Histoire avec un grand « H ». L'histoire quand elle se déploie n'est pas ordinaire, elle est intense et occupe l'autre pôle de l'action quelconque. Le documentaire moderne, quand il apparaît au début des années 60, découvre les deux pôles de cette l'action dans la scène de la prise de vue. D'un côté

« face », l'image intense ; du côté « pile », l'image-quelconque. Robert Drew, par exemple, dans une tradition qui vient du reportage et de la télévision, est parti pour explorer la circonstance intense et sa proposition avait un nom : « la structure de crise » (*crisis structure*). Il veut filmer l'histoire, la grande Histoire. Il veut filmer une histoire cinématographique en train de naître et développe pour cela toute une esthétique et une méthode de création (une méthode de prise de vue). Dans le côté « pile », mais toujours dans le même courant du documentaire moderne, se trouvent ceux qui ont eu le courage de s'en tenir à la matière ordinaire du monde et faire de l'art avec cela. Perrault, abrité par la structure de l'Office national du film (ONF), est devenu une figure de proue de ce style.

Et pourquoi dire que Perrault est le plus radical, est celui qui pousse jusqu'à la limite un style de cinéma documentaire, basé sur ce que j'appellerai l'image quelconque? Par ce que Perrault travaille principalement avec le monde et la façon qu'ont les corps de se faire parole dans ce monde. Il travaille en contact direct avec la nature et sa façon de se faire durée présente, d' « ouvrir » la matière dans son absolue indétermination (l'absolue indétermination de la parole, suspendue en discours). Perrault travaille avec l'ambiguïté et fait un cinéma de l'indétermination. Il a eu le courage et le talent d'affronter l'action ordinaire par le temps prolongé de la parole, de se situer en tension avec le monde dans la façon banale de s'écouler, dans l'extension gluante de sa durée. C'est de là qu'il extrait, qu'il compose des unités filmiques, des films plein de style et d'expression esthétique. Cette extraction de la singularité en tant que matière quelconque, dans son indétermination, est au cœur de la stylistique Perrault. L'éclat de l'extraordinaire chez Perrault (*La Bête lumineuse*, par exemple) se fait par l'ordinaire qui coule dans l'ordre de la fabulation. L'écoulement de son style se trouve dans la manière dont cette « matière quelconque », le flux du discours, brille à l'encontre de la mise en scène. Et c'est dans cet éclat, ce choc, entre le sujet-en-scène qui parle et le corps centaure du sujet-de-la-caméra, qu'émanent les fortes personnalités (les personnages perraultiens) qui sont caractéristiques de son cinéma.

Perrault est un «sujet-de-la caméra» qui ne filme pas, mais ce n'est pas à l'action de filmer que nous nous référons en définissant le sujet (pluriel ou singulier) qu'incarne la caméra. Perrault signe certains de ses films avec ses cameramen Bernard Gosselin ou Michel Brault. Dans d'autres films, vers la fin de sa carrière, nous pouvons percevoir la marque de Martin Leclerc. Ce sont les hommes de la caméra, puisque Perrault est un documentariste qui ne filme pas lui-même. Quand je me réfère au corps de la caméra, au

sujet-de-la-caméra, cela renvoie sans aucun doute à l'aspect mécanique de l'appareil caméra, mais ce sens ne s'épuise pas dans la façon dont le dispositif explore le mécanisme pour composer des figures et manipuler la lumière. Si le sujet-de-la caméra est défini dans la manipulation subjective de cette machine-caméra inventée pour composer des figures, cela n'épuise pas la stylistique de Perrault. Le sujet de la caméra, c'est l' « homoncule » de la machine caméra, c'est l'homoncule qui se retrouve « dans » la caméra. Mais c'est un homoncule doué d'une forte personnalité, doué d'une personnalité (d'un comportement, puisqu'il est chair) vouée à provoquer des éclats, des faisceaux, dans une situation particulière du monde qui est celle de la scène documentaire. Et ce sont ces éclats que l'on voit briller à un niveau de forte intensité dans un film comme *La Bête Lumineuse*.

Pourtant, ce n'est pas vers la personne de Perrault que nous essayons de développer notre analyse, mais vers la mise-en-scène de son documentaire, entendu en tant que présence du « personnage » et du « comportement » de Pierre Perrault cinéaste, dans la prise de vue. Si c'est lui qui est toujours là, dans l'ensemble des films qui nous analysons comme étant le cinéma de Perrault, c'est à sa façon d'être présent dans la scène que l'on montre du doigt quand on décrit son style. Mais s'il ne filme pas, s'il n'enregistre pas, s'il ne photographie pas, que fait Perrault en scène? Quelle matière transforme le metteur-en-scène, que nous savons tous qu'il est, dans le « metteur-en-place » qu'il prétend être, quand il nous parle de lui-même dans ses interviews? «Mettre en lieu» ou «mettre en scène», dans le cinéma que pratique Perrault, c'est la même chose. C'est le point aveugle de la stylistique de son cinéma que certains méconnaissent. Perrault est le grand magicien de la scène, le magicien qui reçoit dans son corps les actions et les affects ordinaires. C'est lui que les transforme en « mise en-scène », en performance, dans des attitudes banales envers la caméra qui vont devenir du grand art. Car Perrault est modeste et nous dit que son art est du côté des choses du monde, du côté de l'ordinaire. Mais on ne doit pas avoir de doute par rapport à cela : c'est dans la raréfaction la plus extrême de cette modestie de l'ordinaire qu'il réalise un grand cinéma. Par quelle magie, par quelle mise-en-scène Perrault transforme-t-il des actions banales, des personnages banals, en grand art, en parole ordinaire qui fabule, qui ne raconte pas des histoires quelconques, mais les grandes histoires du Québec?

C'est dans la prise de vue de la parole que brille la présence de Perrault d'une manière très spéciale. En tant que metteur en scène, en tant que directeur, il mène le monde comme une sorte de joueur de flûte de Hamelin des frères Grimm, entraînant la

troupe de rats et les enfants hypnotisés par sa flûte. Il est clair que le monde se plie et s'hypnotise au coup de sifflet de Perrault, ouvert à ce genre de transfiguration des gestes et des expressions orales pour la caméra. D'autres grands réalisateurs qui ont opté pour les voies du direct ont opté pour faire du cinéma dans l'affrontement frontal et actif aux circonstances du monde qui évolue dans la prise de vue. En d'autres mots, ils font du cinéma agissant sur le choc entre le sujet-en-scène et sujet-de-la-caméra. Ils font la scène (documentaire) par le bruit aigu que la vie peut avoir quand elle éclate dans la mêlée du monde. Chez Perrault il n'a pas d'affrontement direct. Il dirige et écoute la scène avec un regard en retrait du monde. C'est le monde qui vient se heurter à son corps, dans une façon propre de matière que coule. Matière qui est parole par la chair du corps et du visage, expression qui se fait discours, «face» et «geste» dans le monde. Le recul est le mode propre à Perrault de mettre-en-scène et nous ne devons pas avoir peur du mot «directeur de scène» en parlant du cinéaste. Diriger une scène ne signifie pas seulement donner des ordres ou décomposer, découper par avance la matière du présent de manière à former des plans. La direction de scène de Perrault est dense et nous respirons à chaque plan de ses films. Il n'y a pas de raison de nier cette évidence, même si, lui, par le fait du recul au moment de l'entrelacement avec le monde dans la scène, préfère se dire «metteur-en-place».

Mais alors, comment Perrault, exerce son pouvoir sur le monde de la prise de vue ? Il est difficile de savoir par quelle matière concrète, à travers quel geste du corps, ou quelle expression de son visage, sa présence rayonne dans la prise du monde. Mais c'est comme une forme de présence, par le poids d'une présence au monde, dans le rayonnement de cette ascendance, que nous situons sa mise-en-scène. C'est peut-être la douceur du regard, à demi captif, que nous percevons sur les photos et dans les images-caméra en mouvement, ou dans les documentaires sur lui. Peut-être que ce regard, cette composition du visage, avait le pouvoir de susciter la parole des autres, les faisant parler. C'est peut-être la manière douce dont il s'exprimait par gestes, ponctuant son propre discours, ou bien l'agilité articulatoire de sa parole, le flux toujours prêt de son éloquence, qui en interrogeant, mène jusqu'aux fins du monde le développement de l'argument sans paraître l'imposer. C'est cela, peut-être, «la suite du monde», puisque c'est par un discours qui «se suit» dans le monde qu'on se trouve au coeur d'un cinéma qui, ainsi que le flux de la parole, n'a pas de fin, mais est une «suite». Peut-être que c'est cela qu'il cherche, d'une façon explicite dans la préparation d'une scène, telle que la décrit Serge Beauchemin:

« Perrault rassemble les gens, il fait une « mise en situation ». Il dit : « Nous allons filmer ce matin. Reynauld sera là, Thomas va être là, nous allons faire venir Leopold et il va dire telle chose à Reynauld, mais il va passer par Léopold. Il ira voir Léopold et lui dira : demande lui telle chose, sachant que la question le provoquera, sachant que la question va faire exploser les choses ». Voilà comment fonctionnait Pierre ».<sup>2</sup>

Le fait est que nous pouvons affirmer que la mise-en-scène en recul de Perrault existe et qu'elle est fonction d'un auteur qui, d'une façon contradictoire, travaille avec la matière ordinaire du monde en la réduisant au suivi des discours, à la fabulation de la parole incarnée dans une expression/visage. Dans la trilogie de L'Île-aux-Coudres, au début même du direct, nous avons la sensation d'une articulation plus arrimée, plus proche d'une mise-en-scène construite. Plus tard, comme dans *La Bête Lumineuse*, elle est beaucoup plus lâche, plus prolongée, plus plongée dans l'indétermination propre à l'éclosion du présent quand on le laisse aller par lui-même. Même si la direction de la scène est toujours subtile, il est clair qu'elle est là, puisque c'est elle qui donne l'éclat à la vie et permet aux êtres et aux choses de se déplacer avec grâce et intensité. Ce que nous devons noter, c'est que Perrault et son corps (en tant que comportement dans le monde) sont toujours présents dans la prise de vue, dans le sens qu'on l'appelle « sujet-de-la-caméra ». « Sujet-de-la-caméra » en tant que grand corps qui brille et fait valoir son poids dans la chair vivante du monde présent. C'est pour lui que le lièvre court, que le marsouin se débat dans le canot où il est resté coincé, ou que le caribou s'écroule sans vie par terre. C'est pour lui, grand corps du « sujet-de-la-caméra Perrault », que Stéphane Albert récite ses poèmes, que Léopold discute avec Alexis Tremblay à propos de Jacques Cartier, et c'est pour lui aussi qu'Hauris Lalancette profère ses discours passionnés. Et c'est aussi pour Perrault que les buffles, ou « les bœufs musqués » du cercle polaire arctique luttent. Dans ce cas, Perrault perçoit, à distance, une infranchissable séparation avec le monde qui s'éclate en scène. Ce n'est pas la mise-en-scène que, lui, connaît aussi bien et sait comment la vivre. Perrault déclare alors trouver là les vraies limites de son cinéma<sup>3</sup>. Je vois alors tout le temps le Perrault machinique, le Perrault « sujet-de-la-caméra », comme une sorte d'entonnoir dans lequel, et par lequel, action et expression de la scène se rassemblent en figures filmiques. Perrault

---

<sup>2</sup> Témoignage extrait de *Pierre Perrault vu par ... Michel La Veaux*, livret des DVD, L'œuvre de Pierre Perrault, ONF.

<sup>3</sup> Voir son entrevue sur le film dans *Pierre Perrault, activiste poétique*. Filmer le Québec. Entretien avec Simone Suchet, Paris, Capricci, 2013

corps-caméra, Perrault «caméramage»<sup>4</sup>, c'est le grand esprit qui anime le monde. C'est lui la bête lumineuse qui allume la prise du monde. Prise qui, d'ordinaire, ne devrait avoir ni l'éclat, ni la grâce, qui habite cette bête fabuleuse.

Dans cette incarnation de la scène, au moment où elle, encore virtuelle, devient vie, les corps du monde paraissent acquérir une épaisseur particulière. Cette épaisseur se condense en tant que comportement figé, pour et par la caméra, formant ce que nous appelons un « personnage ». La direction de scène de Perrault anime le corps et la parole de sorte qu'ils se cristallisent, dans ces moments plus intenses, autour des personnages. Le personnage perraultien découle de cette couche de personnalité que la mise-en-scène, la direction de scène, extrait de la platitude de l'agir ordinaire. Le noyau de la stylistique de Perrault, c'est de transformer cette matière liquide en densité de gestes et d'expressions qui configurent des personnages caractéristiques. Personnages qui vont émouvoir, par l'épaisseur de leur expression, le spectateur.

Le personnage du cinéma documentaire est avant tout un exhibitionniste. Je me risquerai à dire qu'il n'y a pas de grands personnages de films documentaires sans un degré d'exhibitionnisme. Les personnages du documentaire sont différents des personnages des films de fiction car, en plus d'avoir comme matière des personnalités réelles, ils agissent dans des situations où l'art de l'interprétation équivaut à celui de vivre dans le monde. Ce que Perrault possède, dans la direction de scène qui singularise son travail, c'est le recul d'un flûtiste de Hamelin qui, seul, fait évoluer sa troupe dans l'action filmique jusqu'à ce que toute la complexité d'une personnalité se configure en personnage. Et cela est fait principalement par la couche propre de gestes et d'expressions qui font la typification du personnage. La personne en scène semble alors ne pas parvenir à s'interrompre d'elle-même de se figurer en tant que « personnage ». Elle ne peut plus cesser d'agir et de parler, pour se montrer, non pas elle-même, mais elle-même par le corps centaure du «sujet-de-la-camera Perrault». L'ensemble de ses expressions va dès lors définir un type, un type physiologique qui est l'incarnation d'un être qui parle et fabule, et qui brille comme une apparition lumineuse (il y a évidemment un éclat dans ces personnages).

---

<sup>4</sup> *Caméramages* est le titre du livre publié par Pierre Perrault aux éditions Edilig (Paris) et l'Hexagone (Montréal) en 1983. « Caméramage » est le mot prononcé par un arrimeur de « pitoues » (bois de pulpe) sur une goélette au quai de Rimouski. Il désignait ainsi notre travail de cinéaste, ce qui vaut bien caméraman. » (Perrault, 1996, p. 315)



C'est dans *La Bête Lumineuse*, un de ses grands films, que la mise en scène de Perrault apparaît dans la façon qu'on la décrit, d'une manière plus évidente. À propos de *La Bête Lumineuse*, Perrault affirme que « la bête est métaphorique. C'est l'homme qui est pourchassé »<sup>5</sup>. La réalité est que la bête est une métaphore absente, mais Perrault est un chasseur très présent. C'est lui qui organise la scène, qui donne sa tension à l'action et à la parole, aux gestes et à l'expression. C'est pour lui que se figurent les affects sur les visages qui forment le noyau de la mise en scène, la matière visuelle-sonore du film. Certes, le résultat de la mise en scène sera ensuite travaillé, monté, composé dans un récit, comme toute matière vécue qui est racontée. Mais nous partons dans ce cas du vécu, du vécu brut du corps dans une situation du monde, se constituant en récit.

Le groupe de *La Bête Lumineuse* est rassemblé dans une cabane dans la forêt québécoise pour un but précis : chasser. Mais à cet objectif se superpose tout de suite et très clairement un autre qui infléchit les actions du groupe de chasseurs. Chasser se déplace rapidement pour devenir un motif de second plan, superposé par l'intensité de la présence de la caméra. Le groupe des chasseurs agit clairement pour la caméra, même s'ils ne sont pas invités à le faire. Mais ce qui fait de *La Bête Lumineuse* (1982) l'un des sommets du cinéma québécois, ce n'est certainement pas la présence d'une caméra dans une cabane avec un groupe de chasseurs qui abusent de la boisson. Ce n'est pas non plus la présence d'une équipe technique exceptionnelle, pour la constitution d'images filmiques et la captation de sons. Ce n'est pas non plus l'exceptionnel travail de montage dans la sélection des images composant les types et délimitant une unité narrative, un récit filmique. C'est certainement tout cela, mais aussi quelque chose d'autre. Quelque chose que je pense qu'on peut mettre au compte de la mise en scène de Perrault, de son influence sur l'action et l'expression des personnes qui sont là. Il y a un éclat particulier dans l'espace de la cabane et autour d'elle qui s'exprime dans les discours des personnages en scène. Les personnalités semblent être «centrifugés» par une présence pour laquelle ils agissent et se mettent en scène. En agissant, elles rendent plus denses une couche expressive qui se transforme en personnage, en grand personnage. Nous pouvons dire que Stéphane-Albert est l'un des grands personnages de l'histoire du documentaire et le mettre en compagnie d'Allariallak (*Nanouk l'esquimau*, de Robert Flaherty, 1922), d'Edith Beale (*Grey Gardens*, Albert et David Maysles, 1975), Paul

---

<sup>5</sup> dans Pierre Perrault, *Cinéaste de la Parole*, Entretiens avec Paul Warren, L'Hexagone, 1996.

Brennan (*Salesman*, Albert et David Maysles, 1968) ou d'Elizabeth Teixeira (*Cabra Marcado para Morrer*, Eduardo Coutinho, 1984).

La question à se poser est donc de savoir ce qui transforme la personne ordinaire de Stéphane-Albert au point de lui faire dominer complètement la scène de *La Bête Lumineuse*, et dans la confrontation avec Bernard, dans la scène finale du film, briller comme le protagoniste de l'une des scènes les plus denses de l'histoire du documentaire. Dans *Les Traces du rêve*, un documentaire réalisé par Jean-Daniel Lafond sur Pierre Perrault <sup>6</sup>, nous voyons le même Stéphane-Albert assis autour d'une table, et plongé également dans une situation de chasse. Lafond, en faisant un film sur Perrault, voulait reproduire le contexte général de *La Bête Lumineuse*, en recueillant des témoignages. Certes, la situation est différente, Stéphane et son ami sont accompagnés par des femmes, la chasse est plus décorative d'une situation qu'une véritable chasse, il n'y a pas un climat de réunion de « copains », un cinéma de « copains » qui caractérise si bien l'oeuvre de Perrault. Mais Stéphane-Albert est là, il est présent dans la circonstance d'une prise de vue documentaire, les prises de vue des *Traces du rêve*. Il est là, face à une caméra et son sujet. Cependant, dans *Les Traces du rêve*, il ne brille plus, il n'est plus une «bête lumineuse», loin de là. C'est un homme normal, avec une personnalité banale et sans densité, un homme filmé autour d'une table ou lors d'une promenade dans la forêt, avec sa maladresse, en partie amplifiée par la caméra. La différence des images de la même personne (un documentaire, avec «mise en scène», et un autre simplement filmé, avec une image quelconque d'une personne dans la vie), offre un moyen de mettre en évidence les particularités de la mise-en-scène de Pierre Perrault. Stéphane, tel qu'il en existe pour la caméra de Jean-Daniel Lafond, loin du circuit de gravitation de *La Bête Lumineuse* et de la mise-en-scène de Perrault, est un être banal, à moitié timide, à moitié extraverti, avec une performance pour la caméra un peu artificielle, voulant être le personnage qu'il a été un jour. Rien à voir avec l'explosion, l'intensité de l'expression et la précision des gestes que nous trouvons dans *La Bête Lumineuse*. Là, Stéphane-Albert était sous la domination de la lumière Perrault, de son regard à la fois tendre et inquisiteur, de la présence de son corps, sous l'emprise de ses demandes muettes; il était sous l'emprise de la mise en scène que le cinéaste construit pour laisser aller sa parole, son être de parole, par lequel sa personnalité acquiert la densité cinématographique d'un personnage. Une analyse similaire peut être faite sur la construction des apparitions

---

<sup>6</sup> *Les Traces du rêve*, Jean-Daniel Lafond, ONF, 1986.

(c'est le terme à utiliser) des autres personnages qui imprègnent l'oeuvre de Perrault, comme Alexis et Leopold Tremblay, Hauris Lalancette et bien d'autres.

Il y a une singularité dans la manière dont Perrault illumine et met en scène une personnalité dans ce processus de création d'un personnage. Il s'agit de son travail avec le son, favorisant le son particulier que le corps émet pour articuler le sens : la parole. Perrault travaille avec le silence qui amène avec lui une expression inscrite dans la chair du corps, mais ce silence est traversé et porté en avant, dans l'écoulement de la durée, par la parole. Perrault n'est pas tant un cinéaste de la parole, comme on le dit communément. Avant la parole, dans son cinéma, vient l'expression, la physionomie, et c'est là que se situe le cœur du style de Perrault. Dire « avant », ou antérieurement, est sans aucun doute forcer la composition d'un ensemble qui est le visage parlant dans le flux des mots. Mais cela veut dire que l'on doit donner la priorité au corps. En réalité, le corps et la parole, la parole et l'expression du visage qui la prononce, forment un tout indivisible. La parole est le flux dans la durée, sa prolongation, le fil de la ligne (la suite du monde) grâce auquel Perrault provoque le corps par la mise-en-scène. C'est par là que le corps peut venir (ou devenir) lui-même, en tant que figure qu'il (corps en scène) avait déjà eu toujours, dans sa propre vie, et que lui Perrault, ne fait que découvrir. C'est par le corps de la parole, par le son des mots, et quelque fois de bruits seulement, que Perrault fait parler son pays et qu'il parle du Québec. Le découpage de l'espace chez Perrault est souvent dominé et guidé par la parole. Elle va en avant et lui court derrière, jusqu'à perdre haleine.

On a l'impression que les mots sont des corps, des corps-mots, qui veulent être pris en eux-mêmes, enfouis dans la terre du pays. Puisque la terre du pays, la terre du Québec, est son sujet, c'est pour cela (pour pouvoir être enfouis) qu'ils ont besoin du sens. La parole elle-même importe peu, et quand elle est très accentuée (comme dans ses deux derniers films, *L' Oumigmag ou l'Objectif documentaire* et *Cornouailles*) se donne un espace qui se heurte à la partie la plus réussie de sa filmographie. La parole, même lorsqu'elle recherche la densité et l'épaisseur poétique, comme quand elle est prononcée par Stéphane-Albert dans *La Bête Lumineuse*, se raréfie rapidement. La parole chez Perrault est composée d'une substance raréfiée, mais elle acquiert force et intensité, elle gagne du corps, quand elle se dépose par terre, quand elle s'immerge dans le pays.

Cela semble être aussi le destin des figures qu'on voit dans cette image particulière de son cinéma («l'image-caméra») et qu'il appelle très précisément, dans

plusieurs interviews, «caméramage». Avec la sagesse de ceux qui ont travaillé toute leur vie avec l'image-son par la médiation de la caméra et du magnétophone, et connaissant la singularité de son matériau qui est la situation en monde de la prise de vue, Perrault sait que la parole sans l'image n'existe pas. Et c'est cela qu'il veut désigner par l'expression composée «caméramage». Ce qui existe dans son œuvre, c'est le visage qui parle et c'est cette figure, visage parlant dans le monde, qui domine ses films. Si le visage immobile est encore rare, la parole sans corps est également rare, quand elle ne court pas en avance pour être rattrapée ensuite par son corps. Perrault n'est pas le cinéaste de la parole, Perrault est le cinéaste du corps qui parle, du corps qui exprime des affects par la parole, mais d'une manière qui va bien au-delà du contenu lui-même. Si le monde, pour lequel la parole se montre, est important (car on ne peut nier que le cinéma de Perrault est aussi un cinéma politique), c'est le doigt magique de sa mise-en-scène qui illumine ce qui est dans l'expression du corps-personnage. Perrault est la bête lumineuse qui illumine la prise de vue et donne luminescence à la vie ordinaire. Bête, puisque chargé de l'intensité qui émerge, comme magie, de la banalité ordinaire de la consécution du monde dans la durée de la parole. Lumineuse, car elle est présence de Perrault, corps qui brille et fait briller, donnant vie cinématographique à la mise-en-scène.