

L'imaginaire de Pierre Perrault : Habiter la québécoisie

Gabriel Bergeron-Poulin

Mémoire

présenté

à

L'École de cinéma Mel Oppenheim

comme exigence partielle au grade de
maîtrise ès Arts (Film and Moving Images Studies)

Université Concordia

Montréal, Québec, Canada

Août 2023

© Gabriel Bergeron-Poulin, 2023

UNIVERSITÉ CONCORDIA

École des études supérieures

Nous certifions par les présentes que le mémoire rédigé

par **Gabriel Bergeron-Poulin**

intitulé **L'imaginaire de Pierre Perrault : habiter la Québécoisie**

et déposé à titre d'exigence partielle en vue de l'obtention du grade de

Maîtrise ès Arts (Film and Moving Image Studies)

est conforme aux règlements de l'Université et satisfait aux normes établies pour ce qui est de l'originalité et de la qualité.

Signé par les membres du Comité de soutenance

_____ Président

_____ Examineur

_____ Examineur

_____ Directeur

Approuvé par :

Directeur du département

_____ 2023

Doyen de la Faculté

SOMMAIRE

L'imaginaire de Pierre Perrault : habiter la Québécoisie

Gabriel Bergeron-Poulin

Le mémoire de maîtrise qui suit tente de cartographier l'imaginaire du cinéaste-poète Pierre Perrault. Faire de l'imaginaire un objet d'étude n'est pas sans contrainte puisque cela implique un voyage épistémologique loin des normes théoriques propre à nombre entreprises académiques. Il est nécessaire de ce fait de reconfigurer ces conceptions et d'opter pour un parti pris méthodologique qui prend fait et cause pour la mémoire et le travail de l'imagination. En prenant mes assises chez plusieurs penseurs de l'imaginaire tels que Gaston Bachelard et Gilbert Durand, et plus récemment Gilles Thérien et Martin Lefebvre dont l'approche sémiotique particulière arrive à point avec la démarche du cinéaste-poète qui a dédié sa vie à parcourir le territoire de l'âme de la *Québécoisie*.

En parcourant à mon tour cet imaginaire du pays perraldien, je montrerai qu'à travers un ensemble de structures et de constellations sémantiques et symboliques, la carte de la Québécoisie se dessine à travers une figure centrale et holistique : la figure de l'habiter.

ABSTRACT

L'imaginaire de Pierre Perrault : habiter la Québécoisie

Gabriel Bergeron-Poulin

The following master's thesis attempts to map the imaginary of filmmaker-poet Pierre Perrault. Making the imaginary an object of study is not without its constraints, since it implies an epistemological journey far removed from the theoretical norms typical of many academic endeavors. It is therefore necessary to reconfigure these conceptions and to opt for a methodological approach that takes up the cause of memory and the work of the imagination. I have elected to take my bearings from several thinkers of the imaginary, such as Gaston Bachelard and Gilbert Durand, and more recently Gilles Thérien and Martin Lefebvre, whose particular semiotic approach is perfectly suited to investigate the work of the filmmaker-poet who has dedicated his life to exploring the territory of Quebec's soul.

As I explore this imaginary Perraldian country, I'll show that, through a set of semantic and symbolic structures and constellations, the map of Québécoisie is drawn through a central, holistic figure: the figure of dwelling.

À ma grand-maman Lucie qui m'a appris l'école.

REMERCIEMENT

Je veux d'abord et avant tout remercier ma grand-maman Lucie décédée récemment, à qui est dédié ce travail. Sans elle, aucune ligne de ce mémoire n'aurait été écrite. Chaque soir, au temps de la petite école, je me rendais chez elle après les classes (en attendant que mes parents finissent de travailler) pour faire mes devoirs. En arrivant, elle me servait un yogourt à la vanille et un Jos Louis, toute l'énergie nécessaire qu'il me fallait pour que je fasse mes leçons ! Elle était là, me regardait faire et révisait tout, corrigeait tout et connaissait par cœur chaque règle de grammaire. Durant toutes ces années, elle m'apprenait ce qu'était l'école, que ce n'était pas seulement une salle de classe, mais une attitude, une éthique de travail et une curiosité sans fin. Aujourd'hui je termine ma maîtrise et c'est grâce à elle. Je dois dire qu'elle a même continué de corriger quelques-uns mes travaux au deuxième cycle... Parce que ça lui faisait plaisir. Elle me corrige sûrement encore d'en haut.

Merci aussi à mes deux parents pour qui je n'ai que de l'amour à rendre.

Merci finalement à Martin Lefebvre pour son support, ses judicieux conseils et sa rigueur. Chaque conversation m'a changé. Un professeur érudit, un directeur de maîtrise éclairé, mais surtout un ami !

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	1
CHAPITRE UN : Structures et essais.....	13
Le survivant errant	13
L’Indien.....	26
Le coureur des bois	37
Le navigateur insulaire.....	46
Le colon défricheur	57
CHAPITRE DEUX : La Québécoisie.....	68
Un archipel.....	68
Le rhizome	71
Qu’est-ce qu’habiter ?.....	81
La figure de l’habiter	86
CONCLUSION.....	93
BIBLIOGRAPHIE.....	97
FILMOGRAPHIE.....	100

TABLE DES IMAGES

IMAGE 1 & 2	19
IMAGE 3 & 4	22
IMAGE 5	25
IMAGE 6	30
IMAGE 7, 8 & 9	49
IMAGE 10 & 11	50
IMAGE 12 & 13	65
IMAGE 14	66
IMAGE 15, 16 & 17	72
IMAGE 18 & 19	78

INTRODUCTION

« Ce qui compte ce n'est pas de créer un pays imaginaire, mais de créer l'imaginaire d'un pays. »

GASTON MIRON, *Les traces du rêve*

Pierre Perrault, cinéaste de l'imaginaire, de la parole et du réel. D'entrée de jeu, imaginaire et réel peuvent-ils vraiment s'arrimer ensemble sous le toit d'une même entreprise ? Cela peut en effet paraître bien curieux puisque l'imaginaire, ou plutôt l'imagination¹ n'est presque jamais associée au réel, à la vie tangible et à quelque chose d'empirique, mais plutôt à la fiction, au délire ou même à la folie – c'est Malebranche qui l'appelait « la folle du logis » et Pascal, « la maîtresse d'erreurs et de faussetés ». Le réel serait rationnel, calculé, logique ; l'imagination serait irrationnelle, désordre et fausseté. Perrault inverse cependant ce rapport. Pour lui, rien ne s'avère être plus faux que les discours dominants, ce qu'il appelle l'*écriture*, alors qu'en contrepartie, rien n'est plus vrai que les discours paysans souvent empreints d'ambiguïté, de rêve et d'imaginaire. Ces discours qu'il met en opposition à l'*écriture* constituent ce qu'est pour lui la *parole*. Ce qui s'opère en fait c'est une remise en question totale des discours hégémoniques. Par exemple, chez Perrault, la parole d'un navigateur est beaucoup plus importante et pertinente que celle d'un professeur d'océanographie. L'*écriture* est pour lui l'éducation classique, le latin, l'Empire² ; la

¹ Par souci de clarté : l'imaginaire renvoie au monde de l'imagination et l'imagination renvoie à une faculté humaine de faire de l'imaginaire – i.e. l'imaginaire du pays s'orchestre par un travail de l'imagination (pas exclusivement toutefois).

² Je parlerai de l'Empire avec une majuscule dans le reste du texte en référence au concept développé par Hardt et Negri, simplement pour poser un terme antithétique et négatif au sein de l'imaginaire de Perrault : « Le concept d'Empire est caractérisé fondamentalement par une absence de frontières : le gouvernement de l'Empire n'a pas de limites. Avant toute chose, donc, le concept d'Empire pose en principe un régime qui englobe la totalité de l'espace ou qui dirige effectivement le monde "civilisé" dans son entier. Aucune frontière territoriale ne borne son règne. Deuxièmement, le concept d'Empire se présente lui-même non comme un régime historique tirant son origine d'une

parole c'est le bateau de bois, le caribou, l'imaginaire. La première est fausse, à tout le moins est-elle mensongère, la deuxième est vraie, à tout le moins féconde. Perrault écrit :

« [...] seul le documentaire se propose de convaincre les hommes d'eux-mêmes. Tandis que la fiction propose ses idoles, le documentaire humblement et généreusement, même si cela n'est pas toujours sans maladresse, leur tend un miroir pour qu'ils se choisissent, pour qu'ils s'identifient à la région plutôt que de se confondre à l'empire³. »

Le documentaire est un outil de lutte contre les fictions impériales « des princes », répète-t-il. Il y a renversement parce qu'en principe ce qui est vrai dans l'Empire est son discours, ses lois et son idéologie (l'écriture), alors que le faux c'est la marge, les discours dissidents et les gens qui n'écrivent pas mais qui parlent seulement (la parole). Chez Perrault, ces derniers *se dévoilent, émergent et s'émancipent* par le biais du documentaire alors que les premiers sont *construits* par la fiction. D'une part il s'agit de la vie réelle des gens et de l'autre il s'agit d'une invention, d'une mythologie bourgeoise. Gilles Deleuze l'a très bien expliqué dans *Cinéma 2* :

« Quand Perrault s'adresse à ses personnages réels du Québec, ce n'est pas seulement pour éliminer la fiction, mais pour la libérer du modèle de vérité qui la pénètre, et retrouver au contraire la pure et simple *fonction de fabulation* qui s'oppose à ce modèle. Ce qui s'oppose à la fiction, ce n'est pas le réel, ce n'est pas la vérité qui est toujours celle des maîtres ou des colonisateurs, c'est la fonction fabulatrice des pauvres en tant qu'elle se donne au faux la puissance qui en fait une mémoire, une légende, un monstre⁴. »

Ce renversement perraldien consiste donc à valoriser ce qui est habituellement considéré comme irrelevante (la parole, l'imaginaire, le peuple, etc.) tout en accusant de fausseté et de

conquête, mais plutôt comme un ordre qui suspend effectivement le cours de l'histoire et fixe par là même l'état présent des affaires pour l'éternité. En d'autres termes, l'Empire présente son pouvoir non comme un moment transitoire dans le flux de l'histoire, mais comme un régime sans frontières temporelles, donc en ce sens hors de l'histoire ou à la fin de celle-ci. Troisièmement, le pouvoir de l'Empire fonctionne à tous les niveaux de l'ordre social, en descendant jusqu'aux profondeurs du monde social. Non seulement l'Empire gère un territoire et une population, mais il crée aussi le monde réel qu'il habite. Non content de réguler les interactions humaines, il cherche aussi à réguler directement la nature humaine. L'Objet de son pouvoir est la vie sociale dans son intégralité, de sorte que l'Empire représente en fait la forme paradigmatique du *biopouvoir*. Finalement, bien que la pratique de l'Empire baigne continuellement dans le sang, le concept d'Empire est toujours dédié à la paix – une paix perpétuelle et universelle, en dehors de l'histoire. » Michael Hardt & Antonio Negri, *Empire*, trad. Denis-Armand Canal (Paris : Exils, 2000), 19-20.

³ Pierre Perrault, *L'oumigmatique ou l'objectif documentaire* (Montréal : Hexagone, 1995), 49.

⁴ Gilles Deleuze, *Cinéma 2 : L'image-temps* (Paris : Minuit, 1985), 196.

mensonge ce qui est d'habitude considéré vrai et comme seul discours possible (l'écriture, l'idéologie, l'Empire, etc.). Voici ce que Perrault écrit dans *Discours sur la parole* :

« L'écriture a tout simplifié à outrance. Elle a surtout été le privilège de quelques-uns. Une sorte d'impérialisme. Le latin a dominé le monde. L'analphabète pouvait parler dans sa chaumière, personne n'entendait sa voix. Pourtant il parlait pays et il parlait humanité. L'écriture, pour sa part, ne s'est intéressée qu'aux princes et aux principautés⁵. »

Alors qu'au contraire, ce qui intéresse Perrault c'est

« [...] celui qu'on appelle paysan ou *demeuré*, à l'homme à l'état brut, mémorial, à l'homme poète collectif, à l'homme tourmenté par princes et prélats, au pauvre qui est la matière première des richesses minières et autres, à cet énorme cheptel dont on extrait le travail comme une huile... et on jette aux orties le reste de l'animal⁶. »

C'est pour cette raison qu'il fait constamment appel à Jacques Cartier, parce que pour lui, il est le seul explorateur qui ne s'est pas conformé à l'écriture des princes, Cartier est arrivé en Amérique et il a nommé les choses comme elles sont à la manière d'un poète. Voici ce qu'il explique dans les entretiens avec Paul Warren : « Cartier est un écrivain documentaire. Il ne s'encombre pas de mythe. Il ne cherche pas à séduire le Prince. Il admet l'absence de passage au fond de la baie des Chaleurs. Il décrit la terre de Caïn. Il ne nous raconte pas d'histoires⁷. » Il a, à ce titre, souvent cité dans ces écrits une phrase de Jacques Cartier tirée de son *Brief Récit* : « *par vraye expérience* ». Cartier parlait dans ces termes de son exploration, il voulait voir le vrai par le vrai, telle est la démarche de Perrault⁸. Apparaît dès lors peut-être un certain paradoxe, à savoir que, bien qu'explorant le réel par le documentaire, il demeure quand même un cinéaste de l'imaginaire. En vérité il y a contradiction seulement si l'on conserve une mauvaise conception de l'imaginaire,

⁵ Pierre Perrault, « Discours sur la parole, » dans *De la parole aux actes* (Montréal : Hexagone, 1985), 30.

⁶ *Idem.* 36.

⁷ Pierre Perrault, *Cinéaste de la parole : Entretiens avec Paul Warren* (Montréal : Hexagone, 1996), 45.

⁸ Perrault la nomme d'ailleurs « démarche Jacques Cartier ». Pierre Perrault, « L'inconnu du connu ou un fleuve à écrire », *Possibles* 9, no. 3 (1985).

c'est-à-dire synonyme de faux et de mensonge. L'imaginaire est réel et une force créatrice. La citation de Miron en exergue explicite cela de manière exemplaire : l'imaginaire d'un pays n'est pas un pays imaginaire. L'imaginaire de la parole et de l'oralité permet l'existence émancipée du pays, parce que dans la réalité, pris au sein des étau de l'écriture impériale, le pays ne peut pas exister et la parole ne peut s'entendre (« L'analphabète pouvait parler dans sa chaumière, personne n'entendait sa voix. »). Là où l'imaginaire du pays vit bien, le pays existe. C'est dans cette mesure également que s'inscrit le rôle de la mémoire dans son œuvre et dans ma présente recherche – j'irai aussi de quelques rapides précisions méthodologiques.

La mémoire est très souvent mal comprise. On l'entend et on se la figure comme un réservoir, un entrepôt ou même comme un disque dur d'ordinateur. Cela place la mémoire comme quelque chose de passif qui s'apparenterait à un coffre à souvenirs. Conceptions erronées que nous ont en quelque sorte légué les sciences cognitives et le rationalisme : la mémoire est immuable et à sens unique, des souvenirs y entrent mais rien n'y sort. C'est tout le contraire en réalité car la mémoire va de pair avec l'imagination. La mémoire est une faculté créatrice du moment où l'imagination œuvre en son sein. Se rappeler un souvenir d'enfance n'est pas comme revoir un film encore et encore, se remémorer c'est reconstruire par l'imagination le souvenir de ce qui est survenu, mais en aucun temps il ne s'agit d'une projection fidèle et parfaite de ce qui est réellement arrivé. Un souvenir n'est pas accessible comme une donnée ou une vidéo dans un ordinateur. Se remémorer un souvenir consiste à (re)créer le souvenir. C'est la fonction de fabulation dont Deleuze parle qui est à l'œuvre dans la mémoire – on pourrait simplement parler d'imagination aussi. C'est ce que fait Alexis Tremblay dans les films de l'Île-aux-Coudres lorsqu'il fait des écrits de Cartier une cosmogonie : « [...] si Cartier avait pas découvert le Canada, où c'qu'on serait nous

autres⁹ ? » et le rôle de la mémoire est très important pour les gens de l'imaginaire perraultien car « celui qui emprunte sa mémoire et le goût du pain s'engage sur la pente de l'aliénation¹⁰. » Perrault le remarque : « Alexis professe la mémoire, sans outil que la parole fugace, et on ne lui fera pas dire que les pays prennent ailleurs leur naissance, ni que la mémoire n'a pas d'imagination¹¹. » Pour se donner existence, pour faire vie, la mémoire est quelque chose qu'il se faut posséder ou reprendre dans le cas où on l'aurait perdu (et c'est sans doute le cas...), même chose pour l'imagination. Sans cela, on emprunte le goût du pain.

Je souhaite maintenant prendre un court détour pour bien saisir l'importance de la mémoire et son intrication avec l'imagination afin de voir les rapports entre la démarche de Perrault et la mienne. Gilbert Durand, dans son livre *L'imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*, nomme le paradoxe de l'Occident. Selon Durand, l'histoire de la civilisation occidentale, du second commandement de l'Ancien Testament¹² jusqu'au positivisme d'Auguste Comte¹³, a été dominée par l'iconoclasme. Le paradoxe surgit dans la mesure où cet iconoclasme si cher à l'histoire de l'Occident a donné lieu, après plus de deux millénaires, à une civilisation dominée par l'image. Durand parle de « la révolution vidéo », l'on pourrait tout aussi bien parler de la société du spectacle de Guy Debord marquée par le cinéma, la télévision et plus récemment par les réseaux sociaux, la réalité virtuelle et l'intelligence artificielle – c'est la même société qui est en jeu. Durand donne comme exemple de cet iconoclasme à la fois scientifique et pervers (au sens où il a provoqué des effets contraires et inattendus, i.e. une société de l'image iconophile) « la découverte des ondes électromagnétiques jugée 'inutile et purement théorique' par son auteur H. Hertz¹⁴ », alors que l'on

⁹ Pierre Perrault, « Discours sur la parole, » 14.

¹⁰ *Idem.*

¹¹ *Idem.*, 15.

¹² « Tu ne te feras point d'image taillée, ni de représentation quelconque des choses qui sont en haut dans les cieux, qui sont en bas sur la terre, et qui sont dans les eaux plus bas que la terre. » (Exode 20.4)

¹³ Durand procède à un grand retour historique dont j'épargnerai au lecteur les détails ici.

¹⁴ Gilbert Durand, *L'imaginaire : Essai sur les sciences et la philosophie de l'image* (Paris : Hatier, 1994), 21.

connait très bien aujourd'hui le rôle majeur de ces ondes dans le monde actuel – pas moins que toutes les télécommunications (transporteuses d'une pléthore d'images) à l'échelle planétaire fonctionnent grâce aux ondes électromagnétiques ! C'est cette attitude que signale Durand : l'aveuglement scientifique et iconoclaste quant à leurs innovations perverses a laissé place à une iconophilie démesurée. Le paradoxe est donc bien simple : comment une société éminemment iconoclaste a-t-elle pu donner naissance à une société iconophile ? À une société iconophile, au sens où elle est dominée par les images et noyée d'images, mais qui, paradoxalement, est à son tour victime de sa propre aliénation, c'est-à-dire qu'elle a produit des consommateurs passifs et apathiques aux images. Autant sommes-nous gavés d'images continuellement par des flux multiples que les conséquences sur notre vie psychique et sociale se déroberont complètement à nous. L'entreprise de Durand a d'abord consisté en une recherche épistémologique, à savoir comment est-il possible d'acquérir la connaissance autrement que par les méthodes rationaliste, scientifique ou positiviste. Durand se tourne vers l'imagination. Il y a chez lui une volonté de reprendre les images des pouvoirs qui profitent de cette saturation spectaculaire et iconophile qui en bout de ligne tue la faculté imaginative, c'est-à-dire l'imagination.

Par ailleurs, c'est chez Gilles Thérien qu'on retrouve cette même volonté épistémologique nouvelle¹⁵, mais cette fois en sémiotique. Dans *L'effet paradoxal des images*, Thérien soulève pratiquement les mêmes points que Durand à cet effet :

« C'est dans la mesure où le spectateur se laisse envahir par son habitus de consommateur qu'il perd toute chance et tout moyen de produire à son tour des images qui mettent en question celles qu'il vient de voir. La difficulté, ici, tient au passage entre la passivité et l'activité spectatorielle qui lui serait un gage de libération. Le danger est alors évident : le spectateur est enlisé dans un imaginal qui lui est imposé, il est soumis à l'effet des images qui viennent mourir dans sa mémoire plutôt que d'y

¹⁵ Thérien cite notamment Durand.

féconder de nouvelles images. [...] Sa mémoire est kidnappée, son imagination neutralisée¹⁶. »

Pour Thérien, il s'agit de « partir à la reconquête de la mémoire et de l'imagination¹⁷ » et sa démarche passe par la sémiotique qu'il ne manque pas au passage de redéfinir. À son idée, il distingue deux sémiotiques, la première qui

« s'obstine à ne chercher dans les textes que des applications de règles préétablies ou des mécanismes narratifs, condamne du même coup à réduire le littéraire à quelques opérations mentales assez simple, à passer sous silence le travail de la lecture, en particulier l'activité imaginante qui est la fois le but et la récompense de la lecture littéraire¹⁸. »

et une deuxième qui est en fait la sémiotique du lecteur, c'est la sémiotique qui fait sens du travail de lecture/spectature qui est en fait un travail d'imagination. La première conception de la sémiotique consiste en fait à ce qu'on appelle couramment une théorie, c'est-à-dire, une grille d'analyse par laquelle on passerait pour acquérir des connaissances. Thérien répond à cela très clairement : « La sémiologie n'est pas une grille abstraite mais bien la réalisation du soi au centre même de son intimité¹⁹. »

Le constat de Durand quant au paradoxe de l'Occident et celui de Thérien quant à la sémiotique se rejoignent en ce qu'il s'agit dans les deux cas d'une remise en question épistémologique en mettant de l'avant l'imaginaire et l'imagination. Long détour, mais non sans raison si ce n'est de rejoindre Perrault et sa démarche cinématographique. Perrault s'inscrit indubitablement dans tout cela, à savoir qu'il sonde la parole des gens sans écriture pour constituer l'imaginaire d'un pays. En jetant aux orties les écritures des maîtres au profit de la parole des navigateurs ou des cultivateurs, il donne d'abord voix à l'imagination créatrice et non pas à la

¹⁶ Gilles Thérien, « L'effet paradoxal des images, » dans *Les images et les mots* (Montréal : GREL Recherches et documents, 1996), 45.

¹⁷ *Idem.*, 41.

¹⁸ Gilles Thérien, « Lire le corps entre les lignes, » dans *Les images et les mots* (Montréal : GREL Recherches et documents, 1996), 66.

¹⁹ *Idem.*, 68.

société de l'image propulsée et imposée par l'Empire. S'il préfère les chouenneries d'Alexis sur les grandes pêcheries du dauphin blanc du fleuve Saint-Laurent aux insignifiants dauphins bleus de Floride, c'est qu'il refuse de succomber aux images imposées par l'Empire et vise plutôt à faire de la mémoire du peuple un acte de création²⁰. Même sa méthode cinématographique reflète ces idées : Perrault va d'abord filmer du cinéma direct, tenter d'aller récolter le plus de *caméramages* possibles et de laisser advenir la parole pour ensuite, dans un deuxième temps, passer à la table de montage et faire sens de ce qui a été capté. Le tournage est un *input* duquel résulte l'élaboration d'une *memoria* et le montage est un *output* qui recrée ce qui s'est passé – le tournage est un acte de lecture et le montage un travail de l'imagination.

Enfin arrive ma recherche qui se définit dans ces mêmes termes, parce que ce que disent Durand et Thérien ne servent pas simplement à expliquer la démarche perraldienne, mais surtout à désigner le parti pris méthodologique et épistémologique de ce travail-ci. En effet, cette recherche s'est déployée en explorant ma sémiotique, la (ma) sémiosis que j'ai construite en naviguant l'œuvre cinématographique et littéraire de Pierre Perrault. Le parcours que je propose pour ce présent mémoire prend en effet pour base théorique les idées de Thérien, mais aussi celles très connexes de Martin Lefebvre, notamment son travail sur le bien connu film de Hitchcock *Psycho*. Lefebvre travaille la figure, la *figure du meurtre sous la douche* dans son cas. Ce sera pour moi aussi un concept clé pour la suite des choses : la *figure de l'habiter* dans le mien. Le parti sur lequel Lefebvre mise consiste en laisser émerger une figure par l'acte de spectature, acte de spectature qui est un travail de l'imagination et qui fait appel à une *memoria* filmique. Il faut d'abord comprendre qu'en études cinématographiques, « c'est habituellement du film dont il est question et non pas de

²⁰ Les dauphins bleus de Floride avaient scandalisé Perrault lors d'une parade de la Saint-Jean-Baptiste où on avait mis des dauphins bleus de Floride sur un char allégorique au lieu des dauphins blancs du Québec. Il raconte cette histoire dans le texte « L'apprentissage de la haine, » dans *De la parole aux actes* (Montréal : Hexagone, 1985), 129, 207.

l'acte de spectature proprement dit²¹. » Se tourner vers l'acte de spectature c'est non pas imposer un modèle d'analyse *sur* un film (marxiste, psychanalytique, narratologique, etc.), mais bien de laisser advenir l'acte de spectature (*sur* un spectateur !) et de tenter ensuite de repérer ce qui nous a impressionné (littéralement). Lefebvre définit l'acte de spectature comme

« [...] *une activité, un acte, à travers quoi un individu qui assiste à la présentation d'un film – le spectateur – met à jour des informations filmiques, les organise, les assimile et les intègre à l'ensemble des savoirs, des imaginaires, des systèmes de signes qui le définissent à la fois comme individu et comme membre d'un groupe social, culturel. C'est, pour reprendre l'expression de Gilles Thérien, la mise en place d'une interface entre un sujet-spectateur et un film-objet-du-monde. [...] La spectature est, pour le spectateur, le lieu d'une mise en signe du film*²². »

Pour éviter la critique du solipsisme, Lefebvre précise : « L'acte de spectature, s'il est subjectif, privé et intime, n'est pas solipsiste : les processus sont soumis des réglages à la fois physiologiques, sociaux et culturels, qui rendent possible le partage de l'expérience de la spectature²³ [...] » La figure est donc ce qui *émerge* de cet acte de spectature. La figure est constituée de traits et de formes qui la définissent. Ces traits ne sont pas identifiables comme des propriétés matérielles du film telles qu'un plan ou un montage spécifique, mais sont plutôt identifiables dans le texte en fonction du travail sémiotique que le spectateur en fait. Il ne s'agit pas trouver un sens caché, mais bien de voir ce qui impressionne durant l'acte de lecture/spectature.

« Ce n'est pas que le spectateur cherche à mémoriser ce qu'il voit ou ce qu'il entend, seulement, certaines images, certains sons, peuvent l'impressionner et faire émerger en lui de nouvelles images qui viendront s'organiser, former un réseau, dans les lieux de sa mémoire : c'est la figure. Cela nous permet mieux de comprendre ce qu'on entend par figure : une *memoria* filmique²⁴. »

Dernière précision à propos de la figure :

²¹ Martin Lefebvre, *Psycho. De la figure au musée imaginaire : Théorie et pratique de l'acte de spectature* (Paris/Montréal : Harmattan, 1997), 24.

²² *Idem.*, 25.

²³ *Idem.*, 29.

²⁴ *Idem.*, 38.

« La figure [...] est toujours ouverte et susceptible de se complexifier davantage. [...] Dit autrement, elle est toujours “théoriquement” en construction. D’un point de vue sémiotique, [...] la figure ne repose pas sur une sémantique en forme de dictionnaire, mais sur une encyclopédie : c’est le rôle joué par la mémoire²⁵. »

Pour mettre en application ces principes, j’ai donc procédé à un acte exhaustif de spectature et de lecture de l’œuvre (cinématographique et littéraire) de Pierre Perrault pour tenter de faire émerger une figure. Ce parcours qui s’apparente à un voyage, à une navigation, à une découverte, rappelle celui de Perrault en Québécoisie²⁶ qui à son tour rappelle ceux de Jacques Cartier. Cette manière de décrire le voyage sémiotique qui suit n’est pas gratuit, puisque s’il s’agit de ne pas faire de la sémiotique une théorie au sens traditionnel ou « une grille abstraite » qui « [passe] sous silence le travail de la lecture, en particulier l’activité imaginante²⁷ », c’est que plonger dans sa *memoria* filmique par les voies de l’imagination relève réellement d’un voyage. Gilles Thérien parlait à cet égard de l’étymologie du mot « théorie », *theorein* ou *theoria* n’étant pas ses racines uniques ; « théorie » provient aussi de *theôros*, terme proche du mot « théâtre²⁸ ». *Theôros* signifie « le spectateur, celui qui consulte un oracle, [...] celui qu’on envoie représenter une communauté dans la célébration d’un mystère, une sorte d’ambassadeur²⁹ [...] » Thérien poursuit : « Le *theôros* est le sujet porteur d’une *memoria*, capable de témoigner de ce qui se passe dans les mystères auxquels il assiste, apte à recevoir l’oracle et à le transmettre à la communauté³⁰ [...] » Il conclut :

« La littérature se comprend bien lorsqu’on lui reconnaît l’existence d’une *memoria*, d’une imagination fécondante et des images qui sont produites au centre même de l’activité de lecture. *Le lecteur est un theôros*. Il a devant lui un texte qui est une

²⁵ *Idem.*, 50.

²⁶ « Québécoisie » est un néologisme de Perrault lui-même qui apparaît pour la première fois dans le poème « À bout de patience » dans le recueil *En désespoir de cause* : « le plus que le temps est venu de québécoisie (comme on dit iroquoisie) [...] » Je le reprends ici avec une majuscule pour évoquer l’idée que je me fais du pays que parcourt Perrault. On verra au dernier chapitre en quoi consiste cette Québécoisie ainsi que son aspect émancipatoire. Pierre Perrault, « À bout de patience, » dans *En désespoir de cause. Poèmes de circonstances atténuantes* (Montréal : Parti Pris, 1971), 17.

²⁷ *Supra* note 18.

²⁸ « La *memoria* est un véritable théâtre intérieur qui s’anime sous l’impulsion de l’imagination. » Gilles Thérien, « Le *theôros* et l’image, » dans *Les images et les mots* (Montréal : GREL Recherches et documents, 1996), 84.

²⁹ *Idem.*, 82.

³⁰ *Idem.*, 84.

memoria virtuelle qu'il doit lui-même construire et féconder de son imagination. La lecture consistera à se nourrir des visions présentes dans l'activité même. Lorsque l'oracle parle, la vision peut bien se muer en figure et, là, c'est la mise en scène du texte entier qui vient récompenser le lecteur theôros d'avoir accompli le voyage³¹. »

Tout comme Cartier qui s'est fait theôros en Amérique et comme Perrault qui a suivi les traces de la mémoire sur le territoire des gens du pays, je tenterai à mon tour de faire voyage à travers l'œuvre du cinéaste, poète et penseur pour faire émerger le sens sans répondre à aucun prince de la théorie. Mon acte de spectature et de lecture s'est constitué en une *memoria* filmique et littéraire et mon imagination a donné lieu à ce qui suit. Il ne s'agit pas d'un délire d'herméneute mais d'une sémiosis que la personne qui lira mon mémoire saura témoigner et entendre. J'ai parcouru en theôros l'imaginaire de Pierre Perrault, de ses premiers films, *En pays de Neufve-France*, jusqu'aux derniers sur le bœuf musqué, de ses premiers poèmes, *Toutes Isles*, aux essais jusqu'à son tout dernier legs, *Le mal du nord*, pour tenter voir ce qui m'a point³² et pour en bout de ligne arriver à ouvrir des pistes de réflexion et de compréhension quant à son œuvre monumentale. J'ai fait sens d'une figure : la figure de l'habiter. Dans le premier chapitre, je passerai en revue ce qui m'a mené à faire sens de cette figure ultime ; c'est dans ce premier temps que j'explore ce qu'on pourrait appeler des « essaïms », des « constellations », des « grappes de sens³³ », des amoncellements de traits et de formes ou même des « structures figuratives » ou, pour reprendre la terminologie de Durand à nouveau, des « bassins sémantiques³⁴ » qui dessinent tous des personnages plus ou moins archétypaux qui habitent en Québécoisie. Ces regroupements sémiotiques dessineront les traits et les lignes de cette figure de l'habiter dont il sera question à la toute fin. Pour voir émerger cette

³¹ *Idem.*, 89 (mes italiques).

³² Au sens du punctum barthésien : « [...] c'est lui qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer. [...] Le punctum d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne). » Roland Barthes, *La chambre claire. Notes sur la photographie*. (Paris : Seuil, 1980), 49.

³³ Daniel Laforest, *L'archipel de cain : Pierre Perrault et l'écriture du territoire*. (Montréal : XYZ, 2010), 275. On verra au dernier chapitre l'implication de cette idée plus en détails.

³⁴ Gilbert Durand, « La notion de bassin sémantique, » dans *Introduction à la mythodologie* (Paris : Albin Michel, 1996), 79-130.

dernière, je procéderai à la démonstration de ma sémiologie par le biais d'une écriture en rhizome et il deviendra clair à ce moment de constater le pouvoir de l'acte de spectature, du travail de la mémoire et de l'imagination à faire sens d'une œuvre. Une fois que cette figure de l'habiter apparaîtra, il sera dès lors possible de voir le rôle qu'elle tient dans la Québécoisie et enfin de percevoir l'émancipation inhérente à celle-ci. Cette méthodologie spécifique permettra effectivement de proposer en dernier lieu des considérations philosophiques et même politiques quant à l'œuvre de Pierre Perrault.

CHAPITRE UN : Structures et essais

Le survivant errant

« Quand on arrive dans un pays, combien faut-il de temps pour l'habiter ? Peut-être faut-il des millénaires. »

MICHEL SERRES, *La grande allure*

Pour commencer l'analyse de cette série de structures figuratives, j'ai choisi la plus énigmatique, celle qui constitue un personnage très peu archétypal, mais qui demeure sans doute le terrain le plus fertile et riche en poésie. Le survivant errant par sa nature double évoque probablement le plus clairement cette figure de l'habiter et place donc bien le jeu pour éventuellement arriver à voir la potentialité émancipatoire de cette figure holistique chez Perrault. Le survivant errant est en partie métonymique. Perrault dirait peut-être métaphorique, mais qu'à cela ne tienne, voici ce qu'il écrit : « En vérité le bœuf musqué m'obsède, depuis longtemps, comme une incomparable métaphore, comme un modèle, qui se propose à toute vie et plus singulièrement à celle d'un peuple oublié en terre d'Amérique par l'histoire et les Princes. Un peuple abandonné à lui-même et à l'hiver³⁵. » Parce qu'effectivement le survivant errant émane surtout de ses deux derniers films sur le bœuf musqué, à savoir *L'Oumigmag ou l'objectif documentaire* ainsi que *Cornouailles*. Ces deux curieuses entreprises documentaires où Perrault et son équipe se sont d'abord rendus dans l'Ungava (dans le Mouchouânipi) lors d'une première excursion et ensuite sur l'Île d'Ellesmere pour une seconde exploration. Leur objectif (documentaire) était de filmer le bœuf musqué, communément appelé chez les Inuits l'Oumigmag,

³⁵ Pierre Perrault, *L'oumigmatique ou l'objectif documentaire* (Montréal : Hexagone, 1995), 32.

un peu à la manière d'un chasseur ancestral. Les deux films sont accompagnés de textes écrits par Perrault et narrés dans le premier film par Perrault lui-même et dans le deuxième par l'écrivain et poète Michel Garneau. Il y a donc ces deux films qui prennent place dans l'élaboration, dans ma sémiologie, de cette première forme. Mais il apparaît qu'il y a un autre film qui émerge chez ce survivant errant, un film assez unique et orphelin qui ne fait pas partie d'une série de films ou d'un cycle, il s'agit du documentaire *L'Acadie, l'Acadie ?!?*. Ce film tourné à la fin des années 60 lors de différentes crises sociales et politiques entourant surtout les étudiants francophones de l'université de Moncton questionne le fait acadien, « la question acadienne » pour tout dire. Perrault cherche ce qu'il reste de ce pays effacé, dérangé et déporté. C'est un film très politique, peut-être le plus littéralement politique de toute sa filmographie. En effet, *L'Acadie* se déroule dans la rue, sur le terrain, à même les manifestations et au sein même des groupes de résistance. Ainsi, si l'on admet que les films du cycle abitibien sont aussi très politiques, en l'occurrence *Gens d'Abitibi* où l'on suit Hauris d'un rang à l'autre lors de sa campagne électorale, *L'Acadie* est néanmoins plus proche de l'idée qu'on se fait d'un film révolutionnaire, dissident et révolté. C'est un film de lutte politique qui montre des manifestations, des protestations, des affrontements, etc. – n'empêche que ce film joint *Un pays sans bon sens !* par sa verve éminemment politique et identitaire³⁶. Tout bien considéré, il peut sembler étrange au premier abord de rapprocher les documentaires poético-animaliers des années quatre-vingt-dix que sont *L'Oumigmag* et *Cornouailles* avec ce film du tournant des années soixante – aux odeurs malignes d'une Crise d'octobre imminente au Québec et d'un Mai 68 français – tourné en plein bouleversement socio-politique. Or, il s'avère que les signes sont là où ils m'impressionnent et nous verrons comment ces trois films illustrent ensemble

³⁶ Dans *Caméramages*, les deux films – *Un pays sans bon sens !* et *L'Acadie, l'Acadie ?!?* – sont d'ailleurs réunis ensemble dans le texte intitulé « La question du Québec ». Pierre Perrault, « La question du Québec, » dans *Caméramages* (Paris : Hexagone, 1983), 31.

le survivant errant. Les traits qui le définissent se trouvent avant tout dans ces trois films et on verra au dernier chapitre comment son aspect métonymique recouvre les autres personnages sémiotiques.

Je dois préciser une dernière chose quant à l'arrimage de *L'Acadie, l'Acadie ?!* au survivant errant. Cette première entité est bien particulière puisqu'elle est beaucoup moins visible que les autres qui suivront. Le survivant errant ne se repère pas avec autant d'éclat que l'Indien ou le colon défricheur par exemple qui ont chacun une série de films dédiés à eux et une galerie de personnages/rôles plus ou moins clairement identifiables³⁷. De ce fait on présente ceux-ci clairement (et j'y reviendrai plus en détail), l'Indien est un Indien, il vit en Indien : il chasse le caribou, il joue du tambour, il vit *dans* les terres, etc. ; le colon défricheur est un colon défricheur, il vit en colon défricheur : il coupe des arbres, défriche et cultive sa terre, il vit *sur* sa terre, son royaume, clôturé, etc., et on les voit dans des films qui ont été fait pour eux. Pour tout dire, ils sont tous archétypaux. Ils forment une économie bien claire chacun ayant une place à l'intérieur de l'œuvre et ils agissent un peu comme les pierres angulaires, les *topoi* de la Québécoisie dont il sera question au chapitre final. On ne peut pas en dire autant du survivant errant. Il est beaucoup plus transcendantal. C'est en cela qu'il est métonymique ou métaphorique. Un peu comme si au-dessus de chacun il plane. Il les habite, voire les hante. Le survivant errant apparaît un peu comme fantomatique, il est là, derrière et en chaque personnage. C'est aussi pour cette allure spectrale qu'il est mélancolique, atrabilaire, qu'il semble parfois que son existence est vaine et absurde. Il incarne le penchant triste de la Québécoisie – le côté « carenciel » de la figure de l'habiter. Force est aussi de constater, tel que cité plus haut, que Perrault parlait lui-même de métaphore à l'égard du bœuf musqué. Et devine-t-on que le bovidé hirsute a constitué une sorte d'épilogue palliatif à son œuvre cinématographique ou à tout le moins de refuge terminal pour tenter de faire sens une dernière fois,

³⁷ Rappelons aussi l'assemblage de Perrault dans *Discours sur la condition sauvage et québécoise* (Montréal : LIDEC, 1977). J'y reviendrai au dernier chapitre.

grâce aux caméramages, du monde qu'il a parcouru pendant cinquante ans. Enfin, pour ce qui est de *L'Acadie, l'Acadie ?!?*, je crois que le film constitue une autre bonne pierre de touche pour voir émerger les traits du survivant errant. D'une part parce que le film ne s'inscrit pas dans aucun cycle comme je l'ai dit et d'autre part parce que quand bien même il ne s'arrime pas aux autres archétypes précédemment établis et traite d'un sujet bien spécifique, soit l'Acadien³⁸ qui ne constitue pas une entité à part entière. Cet Acadien orphelin semble plutôt se réduire à une forme de survivance errante plutôt qu'à un ensemble indépendant comme on parlera de « l'Indien » ou du « colon défricheur³⁹. » L'Acadien est trop différent des autres pour être catalogué parmi ceux-ci, mais il ne peut pour autant être écarté complètement de l'économie sémiotique. C'est pour ces raisons qu'à mon idée l'Acadien s'inscrit parfaitement chez le survivant errant. Voyons maintenant comment ce dernier se définit.

Tout d'abord, le survivant errant relève du vide et de l'absence. Les deux termes qui forment son nom évoque bien justement cette vacuité existentielle. L'idée même de survivance ou de survie met en jeu un ensemble de sèmes qui ne se réfèrent pas à une vie comblée, mais bien à un manque, une perte. La survie n'est pas la vie, comme le dit le vieil adage « je ne vis plus, je survis. » Et lorsqu'il est question d'errance, ce n'est jamais en des termes joviaux non plus. L'errant est le sans-abri, le déporté, le disparu. Est souvent en danger celui qui ère. L'errance est en étroit rapport avec la dérive. Sa survivance errante ne lui est d'aucune joie, parce qu'il y est poussé, forcé. Il est isolé.

³⁸ *Un pays sans bon sens !* ne s'inscrit pas dans un cycle quelconque non plus et traite aussi d'un sujet en particulier, i.e. le Québec, mais contrairement à *L'Acadie, l'Acadie ?!?*, on retrouve clairement dans le film tous les autres personnages dont on parlera plus bas. Ce n'est pas le cas de *L'Acadie* qui ne se penche à aucun moment directement sur l'Indien ou sur le navigateur insulaire par exemple – bien qu'il n'empêche pas (et nous le verrons en fin de parcours) au survivant errant d'émerger chez l'Indien et chez d'autres.

³⁹ L'Acadien correspond plutôt à une identité que l'on pourrait qualifier de nationale. Il n'a ici jamais été question de brosser le portrait des nations ou des ethnies qui occupent ou qui ont occupées le territoire dans une optique historique ou anthropologique. Nonobstant que, comme on le verra à la prochaine section, « l'Indien » se réfère en quelque sorte à une ethnicité, je rappelle que l'on travaille l'Indien imaginaire et non l'Innu, le Naskapi ou l'Anishnabé du réel. Faire de l'Acadien un ensemble en soi serait comme faire du « Québécois » une figure à part entière. Ce n'est toutefois pas le propos de ce travail.

Loin de tout tumulte, le survivant errant vit sur un territoire lointain, très loin, autant physiquement que philosophiquement. Son pays est invisible, indicible, tout comme lui : « comment décrire l'indescriptible ? » se demande Perrault⁴⁰. Le bœuf musqué vit sur une « terre de nulle part [...] là où la boussole perd le nord⁴¹. » Et l'Acadie elle ? Au début du film, on entend : « L'Acadie, mot disparu de la carte du monde⁴². » C'est le pays sans carte (ni instrument) que Perrault évoque de part en part de son œuvre tant cinématographique que littéraire. La carte absurde de l'Empire ne l'importe absolument pas. Elle a beau indiquer l'occupation du « râpeux Nouveau-Brunswick⁴³ », l'Acadie est bien à quelque part flottant comme le spectre d'une existence antérieure ou en devenir. Le territoire du survivant errant n'a pas besoin de frontière, d'aucune constitution, bref d'aucune écriture pour exister. C'est en cela qu'il est invisible aux yeux impériaux qui le dominant. Il vit sur le territoire qui est le sien *hic et nunc*, et cette terre n'est pour personne d'autre au sens où elle appartient peut-être à quelqu'un d'autre dans la réalité, mais sur le plan de l'imaginaire, le territoire du survivant errant n'est pour personne d'autre que lui-même. Le nord du nord du bœuf musqué ou l'Acadie acadienne, ce sont les mêmes idées qui sont en jeu, celles d'invisibilité, de terre d'exil, d'*eschaton* et de désert⁴⁴. L'Oumigmag vit dans le désert arctique et l'Acadie a été déserté. À noter au passage une contiguïté étymologique entre « arctique » et « Acadie ». D'abord « arctique », qui vient de *arktos* en grec qui veut dire ours, faisait référence au nord et à la constellation de la Grande

⁴⁰ *L'Oumigmag ou l'objectif documentaire*, réalisé par Pierre Perrault (ONF, 1993), 13:38 ; Pierre Perrault, *L'oumigmatique ou l'objectif documentaire* (Montréal : Hexagone, 1995), 214.

⁴¹ *Idem.*, 01:33 ; *Idem.*, 146.

⁴² *L'Acadie, l'Acadie ???*, réalisé par Pierre Perrault (ONF, 1971), 00:00:42.

⁴³ J'emprunte à Serge Bouchard cette juste formulation.

⁴⁴ En opposition du concept de *kat-echon* de Carl Schmitt, l'*eschaton* est le temps de la fin du monde, c'est le monde sans retenu – *kat-echon* signifie littéralement « ce qui retient ». Le principe du *kat-echon*, dans le vocabulaire catholique de Schmitt, c'est ce qui retient l'arrivée de l'Antéchrist, des temps eschatologiques. Le *kat-echon* c'est la loi en fait qui légifère et quadrille. Autrement dit, Schmitt cherche à montrer que l'établissement de frontières, de lignes, de clôtures, etc., est crucial pour imposer la loi sur un territoire encore inexploré. À l'opposé ce territoire d'avant l'imposition de la loi est nommé *eschaton*. Le territoire du survivant est en soi un non-territoire aux yeux de l'Empire – c'est pour cette raison qu'ils ne peuvent exister en même temps (e.g. si l'Acadie est, le New-Brunswick n'est pas, et vice versa). Carl Schmitt, *Le nomos de la terre*, trad. Lilyane Deroche-Gurcel, rév. Peter Hagggenmacher (Paris : PUF, 2001 [1988]), 63-5.

Ourse. L'origine du mot « Acadie » en Amérique est floue, mais il demeure que l'explorateur Giovanni de Verrazano aurait utilisé le mot « Arcadie » dès 1524 en faisant référence à l'idylle, à l'utopique province grecque du même nom⁴⁵. L'Acadie à la fois le pays du nord arctique et le pays de l'utopie idyllique.

Je garde l'utopie pour plus tard, à tout le moins en lien avec la Québécoisie. Pour l'instant, le territoire du survivant errant ici, dans l'imaginaire perraldien – qu'il soit « la terre que Dieu donna à Cayn », le Québec, l'Acadie (ou même le Mouchouâniipi...) – est une terre aride, une terre difficile, robuste et froide. C'est le nord. Le bœuf musqué incarne cette robustesse, cette fermeté acerbe par sa volonté de vivre. Il est presque réduit à cela, une pulsion de vie. Monastiquement, le bœuf musqué broute les herbes rares du désert polaire :

« En dépit des mesures du vent qui s'arme de neige, l'inaltérable bœuf musqué, après avoir suivi, pas à pas, durant les millénaires, la lente retraite des glaciers depuis le Wisconsin jusqu'aux îles les plus polaires, n'a pas trouvé d'autre refuge que ce haut lieu des calamités. Au sud des glaces et au nord des neiges. Là où tout un hiver prolongé n'a pas réussi, même en mai, à recouvrir tout à fait les herbes rares incarcérées dans le gel des mausolées. Et pour rescaper le peu de vie qu'ils leur restent à brouter, dans le cloître étroit des survivances, tantôt ils brisent du sabot, les grands ongulés, la mince croute de neige⁴⁶. »

La poésie continue plus loin : « Comme des paysans à la conquête des pays, petit à petit, tête baissée, les bœufs musqués s'emploient sans répit à engranger le soleil de minuit pour affronter la prochaine nuit polaire⁴⁷. » Il affronte le nord arctique et les forces en vigueur. Ce n'est pas pour rien qu'il a du front. Il porte l'image d'un combat, voici ce que Perrault dit : « Réunissant les cornes impassibles et les regards évasifs en une seule incrédule interrogation laineuse. Affront des fronts!

⁴⁵ Nicolas Landry, *Histoire de l'Acadie* (Québec : Septentrion, 2014), 9.

⁴⁶ *Cornouailles*, réalisé par Pierre Perrault (ONF : 1994), 00:04:10.

⁴⁷ *Idem.*, 00:12:57.

Muraille des laines! Armure des cornes! Bouclier! Rempart! Donjon⁴⁸! » ; plus loin Perrault poursuit :

« j'ai emprunté le mot Cornouailles à un pays de Basse-Bretagne, n'ayant pas trouvé mieux dans la langue des dictionnaires pour dire l'extrême véhémence qui s'emmuraille derrière le bouclier des fronts et l'entêtement des cornes ... et dans un furibond tête-à-tête qui bataille à outrance⁴⁹ ... »

Le bouclier des fronts n'est pas sans rappeler le bouclier canadien sur lequel il habite. Son front et ses cornes rocailleuses, la lourdeur de sa corpulence et son impassibilité font de lui un être à l'image de la terre qu'il piétine. Dans le premier film, *L'Oumigmag*, on évoque cette ressemblance directement lorsque, « faute de bœufs musqués dans l'ailleurs des randonnées nous nous attardons... en passant... à la laine des lichens sur le granit des errances... pour la seule raison d'une ressemblance qui nous surveille du coin de l'arrière-pensée⁵⁰... » Ce qu'on voit à l'écran au moment de cette narration est en fait un rocher plein de lichen et de mousse qui a la forme d'un bœuf musqué.



Image 1. Un roche-bœuf musqué.



Image 2. Le lichen de l'œil.

On fait même un gros plan sur un rond de lichen qui ressemble à un œil. Cette courte séquence relie le bœuf musqué à son territoire au point où les deux tendent à se confondre : « Ne dirait-on

⁴⁸ Pierre Perrault, *L'oumigmatique ou l'objectif documentaire* (Montréal : Hexagone, 1995), 136.

⁴⁹ *Idem.*, 309.

⁵⁰ *L'Oumigmag ou l'objectif documentaire*, 21:04 ; *L'oumigmatique ou l'objectif documentaire*, 290.

pas des pierres qui marchent dans l'obscurité de leur archaïque origine⁵¹ ? » Le survivant errant résiste ; il résiste à la manière d'une roche! Il résiste. Les étudiants de l'Université de Moncton font pareil, ils résistent. Cette résistance est aussi un affront. En effet, leur combat politique ne résonne-t-il pas dans « l'entêtement des fronts rebelles⁵² » ? Il faut rappeler d'ailleurs que le combat des Acadiens se pose avant tout en regard de la langue, avec la parole. Les étudiants tentent d'obtenir des droits linguistiques dans leur université et leur pays. Cependant, le survivant, à l'image de son pays invisible, est réduit au mutisme. Dès le tout début du film, Irène tente de répondre aux questions : « Ben je sais pas moi quoi dire de l'Acadie [...] Je sais pas quoi en penser! C'est vous autres qui m'pose la question. Y'a pas de réponse... L'Acadie, l'Acadie ?!?⁵³. » Elle essaye en vain de se définir, elle ne sait pas ce qu'elle est. Elle est peut-être condamnée à n'être rien, parce qu'elle est privée de parole. L'Acadien n'existe pas parce qu'il ne se peut parler. Le propos du film peut se résumer à cela : s'affirmer, se dire, se parler pour exister – tel est aussi l'entreprise de Perrault qui s'étale sur cinq décennies. Et même vu de l'extérieur, le survivant errant est indicible. Comment on l'a vu plus tôt, Perrault se demande « comment décrire l'indescriptible ? » au sujet du bœuf musqué et voici avec quels mots il l'introduit dans *Cornouailles* : « Le voici, au pied des grandes orgues funéraires, enfermé de mutisme⁵⁴. » Entre le pays sans carte et le paysan sans écriture, c'est là où l'imaginaire gît et ce sera peut-être éventuellement la source de son émancipation...

Ce territoire sans carte et rude n'est pas un lieu facile à vivre. Pour l'instant son territoire est loin de l'idylle. Il la cherche sans doute son idylle, mais pour le moment il est poussé à l'errance en des lieux complètement déterritorialisés. C'est l'endroit pour s'égarer et se réfugier. On dit que

⁵¹ *Idem.*, 229.

⁵² *L'Oumigmag ou l'objectif documentaire*, 05:18.

⁵³ *L'Acadie, l'Acadie ?!?*, 00:01:00. Le titre du film vient directement des paroles de Irène. Perrault avait fait la même chose avec le titre de *Pour la suite du monde* qui provenait de Grand-Louis : « On fait quelque chose... pour la suite du monde. » Même chose pour *La bête lumineuse*.

⁵⁴ *Cornouailles*, 00:02:33.

le nomade est partout chez lui et qu'à l'opposé le sédentaire est chez lui seulement quand il est chez lui, du moment qu'il s'est « fait » un bout de terre. Le survivant errant, lui, n'arrive à se placer dans aucune de ces catégories. Ni nomade ni sédentaire, il est réfugié. Pour tout dire, il est l'*homo sacer*, l'homme sacré :

« L'homme sacré est, toutefois, celui que le peuple a jugé pour un crime ; il n'est pas permis de le sacrifier, mais celui qui le tue ne sera pas condamné pour homicide ; la première loi du tribunat affirme en effet que "si quelqu'un tue un homme qui a été déclaré sacré par plébiscite, il ne sera pas considéré comme homicide". De là l'habitude de qualifier de sacré un homme mauvais ou impur⁵⁵. »

Le survivant errant est l'homme sacré sans feu ni lieu. Giorgio Agamben explique ici cette notion politique pour mieux comprendre comment fonctionne le pouvoir souverain dans les sociétés contemporaines – ce n'est évidemment pas mon propos ici ! – mais « cette figure *énigmatique* du droit romain archaïque⁵⁶ » illustre très bien le survivant errant. Être un homme sacré n'a rien de réjouissant, c'est l'errance perdue dans le désert nordique aux pieds des glaciers funéraires, ce pays de nulle part là où la boussole perd le nord – « le bœuf musqué [...] n'a pas trouvé d'autre refuge que ce haut lieu des calamités. Au sud des glaces et au nord des neiges. [...] ». Ces lieux sont en totale zone d'indistinction. En Acadie, c'est également l'occupation d'une université à défaut de posséder une maison à soi. Les étudiants acadiens se résignent à habiter l'école, le seul lieu (ou non-lieu...) qu'ils ont trouvé pour continuer d'exister. La séquence de résistance survient à la fin du film lorsque les étudiants demeurent couchés au sol, groupés, tissés serrés dirait-on, en silence et sans bouger pour faire pression sur les autorités quant à leurs demandes relatives à la langue française.

⁵⁵ Giorgio Agamben, *Homo Sacer I. Le pouvoir souverain et la vie nue*, trad. Marilène Raiola (Paris : Seuil, 1997 [1995]), 81.

⁵⁶ *Idem.*, 90 (mes italiques). L'énigmatique oumigmatique : « Nous étions à la recherche de l'Oumigmag... nous n'avons rencontré que l'énigmatique. » *L'Oumigmag ou l'objectif documentaire*, 26:46 ; *L'oumigmatique ou l'objectif documentaire*, 305.



Image 3. Les étudiants couchés au sol.



Image 4. La superbe formation de défense.

Et à la fin de *L'Oumigmag*, dans l'échec de leur aventure, les chasseurs-cinéastes n'ont trouvé « que la superbe formation de défense qui aligne obstinément le bouclier des fronts et le rempart des laines pour édifier l'imprenable donjon⁵⁷ » alors que l'on voit à l'écran la horde de bœufs musqués tous groupés l'un contre l'autre comme pour se protéger d'une menace. Et je dois rappeler une citation commencée plus haut : « Le voici, au pied des grandes orgues funéraires, enfermé de mutisme. *Comme en état de siège*. Harcelé de gélivure par le polaire... Le voici, l'énigmatique bœuf musqué⁵⁸. » En fait, l'état de siège est la contrepartie de l'homme sacré, i.e. du survivant errant : « [...] le souverain étant celui par rapport à qui tous les hommes sont potentiellement *homines sacri* et l'*homo sacer* celui par rapport à qui tous les hommes agissent en tant que souverains⁵⁹. » Les bœufs musqués et les étudiants acadiens, bien qu'étant réduits à des vies-nues sont malgré tout en état de siège, parce qu'ils résistent. Ces images de *L'Acadie*, de *L'Oumigmag* et de *Cornouailles* riment et vivent ensemble. Il y a dans ces séquences l'isolement du survivant errant, sa tentative de survie en ces lieux déserts et désertés sur lesquels il a peine à habiter. Lorsqu'on est réduit à l'exil, à la fuite, il n'y a pas moyens d'habiter proprement. Le nomade habite partout, le sédentaire habite là où il est, et le survivant errant n'habite nulle part. Évidemment, cet

⁵⁷ Pierre Perrault, *Idem.*, 303.

⁵⁸ Ces paroles arrivent dès le début de *Cornouailles*. Perrault reprend le bœuf musqué là où il l'a laissé : en état de siège (mes italiques).

⁵⁹ Giorgio Agamben, *Homo Sacer I. Le pouvoir souverain et la vie nue*, 16.

exil s'affirme historiquement chez les Acadiens par la Déportation de 1755. Dans *L'Acadie*, *l'Acadie ???*, Perrault fait référence à cette tragédie dans les séquences de clôture du film – au chapitre intitulé « La dispersion » – où les étudiants quittent Moncton pour différents horizons. Mais réellement, il ne semble pas y avoir d'horizon. Ils ne font que s'en aller et la seule qui reste derrière, Irène, raconte les événements avec un ton accablé, atterré, alors qu'on la voit pleurer à l'écran. Tout ce qui lui reste est l'espoir d'une résistance.

Enfin, cet espoir existe sans doute – tant qu'il y a de la survie, il y a de l'espoir ! Pour conclure temporairement cette première section et pour ouvrir la sémiosis vers d'autres avenues plus fécondes en vue du deuxième et dernier chapitre, il y a les paroles de Michel dans *L'Acadie*, *l'Acadie ???* qui évoquent des relations bonnes, des passions gaies, pour paraphraser Spinoza :

« J'aimerais avoir un grand foyer, du feu, assis sur un île avec un livre, faire tout ce que j'voudrais. J'me lèverais de bonne heure le matin, j'prendrais mon p'tit jus d'tomate, ma p'tite musique. Ben tranquille. [...] Une belle maison faite en bouleau, ronde, en bois rond pis avec un gros foyer qui brûle pis qui fait du bruit. Pak ! Pak ! Pak ! [...] Chaque fois j'regarde l'île, j'veux y aller à l'île, mais j'ai jamais pu y aller. Là j'suis rendu à 21 ans pis l'île, j'la vois y'a des grandes plages blanches... Y'a du bois partout. Y'a deux, trois moutons sauvages qui s'promènent. Elle est longue, un mile, un demi-mile de large. Pis ça, c'est mon île⁶⁰. »

À ce moment, Michel et ses compatriotes Blondine, Irène et Bernard philosophent sur la vie, la résistance et l'avenir. Ils s'inventent un monde finalement, parce qu'ils n'en ont pas. Michel fait de même, il s'imagine une île déserte imaginaire où il est enfin libre. Ces paroles emmènent vers des horizons joyeux et remplis, comblés. Je rappelais plus haut l'étymologie de l'Acadie comme lieu utopique et idyllique. L'île de Michel, c'est ça. Elle est là son Acadie (ou son Arcadie !). Mais que signifient réellement les rêveries de Michel ? L'île, comme on le verra, c'est le royaume d'Abitibi, le Mouchouânipi, le bois (la forêt), c'est évidemment l'Île-aux-Coudres et surtout c'est la Québécoisie. C'est aussi le nord. Le nord des nord. Le nord est là où se trouve la Québécoisie.

⁶⁰ *L'Acadie, l'Acadie ???*, 01:13:52.

Ce nord où dans le dernier film de Perrault, *Cornouailles*, on retrouve les bœufs musqués du nord polaire et qui ne se trouvent nulle part ailleurs que sur l'Île d'Ellesmere dans la Vallée Laineuse⁶¹. On sent dans ce film qu'une harmonie s'installe, qu'un agencement bon existe et est possible. Le film est d'ailleurs plus long que le précédent opus qui s'était soldé plus-ou-moins par un échec : « et qu'il faudra tout recommencer⁶² » sont les derniers mots de *L'Oumigmag*. Il y a là quelque chose d'inachevé qui se poursuit en effet dans *Cornouailles* quelques années plus tard. Le ton est beaucoup plus lumineux tout comme les couleurs – *L'Oumigmag* s'en tenait aux teintes grises et terreuses alors que *Cornouailles* regorge de couleurs éclatantes. De nombreux plans sublimes en très longue focale sont mis de l'avant ainsi que des jeux d'échelle de grandeur qui créent un sentiment d'un harmonieux équilibre entre le très petit et le très grand. La musique aussi est bien différente, variant d'airs légers et joyeux à des tonalités plus graves et sévères. Le film est complet et il est en effet construit comme un cycle. Seules les saisons sont évoquées comme marques du temps. Les premières images commencent à la fin de l'hiver « en état de siège et harcelé de gélivure » et rapidement le froid se met à fondre. Dès lors on remarque un « glacier rigolant⁶³ » qui « suscite un printemps⁶⁴ » et le cycle de la vie est lancé. La première moitié du film se compose de longues et magnifiques séquences où de jeunes veaux pataugent dans l'eau en s'amusant tout en alliant de nombreux plans et commentaires sur les beautés environnantes de la nature. Son errance et son vagabondage se transforment en flâneries – si l'on se réfère notamment à Baudelaire qui définit le flâneur comme un « observateur passionné » qui vit dans une « immense jouissance. » On a mentionné d'une part l'errance apathique et forcée du côté carenciel de la figure de l'habiter qui se

⁶¹ Perrault ne souligne pas la toponymie « Ellesmere » comme il n'aime d'ailleurs pas non plus aucune toponymie impériale. *Cornouailles*, 12:20.

⁶² *L'Oumigmag ou l'objectif documentaire*, 27:05 ; *L'oumigmatique ou l'objectif documentaire*, 305.

⁶³ *Cornouailles*, 06:51.

⁶⁴ *Idem.*, 06:22.

caractérise par l'exil de l'homme sacré, mais il y a aussi ces flâneries qui sont très clairement mises en scène dans un chapitre intitulé ainsi. Flâneries qui évoquent l'envers de la médaille de l'errance perdue : flâneries heureuses.



Image 5. Les flâneries.

La seconde moitié cherche à montrer les luttes entre les mâles liées à l'accouplement et aux disputes des royaumes. Un combat sans merci se déroule devant les caméramages ébahis et comblés alors que les bœufs musqués retournent finalement à l'hiver précoce, inlassablement. Le cycle de la vie continue sans aucun *telos*, parce que fondamentalement la vie est gratuite et sans finalité. C'est ainsi que se présente l'expérience du survivant errant sur son territoire et c'est aussi là où se cache sa résistance et son émancipation potentielle. Le film se termine en ces mots : « Et le beau troupeau de la victoire, lourdement, patiemment, retourne à son obscure préhistoire ayant une fois de plus démontré la régence des cornes et la barbarie des boucliers, depuis la nuit des temps jusqu'à la

guerre des étoiles, qui se disputent inlassablement les royaumes⁶⁵. » Ce qui laisse à penser que Perrault a en quelque sorte trouvé le royaume, à tout le moins, il en a trouvé un. Ce qu'on entrevoit à partir de maintenant c'est l'espoir d'une existence affirmée, d'un monde où les différents partis cohabitent ensemble – comme dans un archipel – avec leurs affinités et en respectant leurs différences. Perrault a trouvé un royaume, celui du bœuf musqué, mais ce royaume demeure, tel qu'énoncé, une métaphore. Or, y a-t-il un royaume réel ? Y a-t-il plus qu'une métaphore ? Un pays ? Un territoire ? Une Québécoisie ? On y reviendra, mais pour l'instant, il faut poursuivre l'analyse pour faire sens de quatre autres grappes qui viendront dévoiler l'ultime figure de l'habiter.

L'Indien

« Il y a des gens à la dicte terre. »

JACQUES CARTIER, *Relations de 1534*

Pour continuer la série, il y a l'« Indien⁶⁶ » qui est très proéminent dans la filmographie de Pierre Perrault. L'Indien est présent dès les premiers films de la série *En pays de Neufve-France* tels que *Ka Ke Ki Ku* et *Attiuk* jusqu'au film-essai *Un pays sans bon sens !* et aux deux longs métrages sur l'autochtonie *La goût de la farine* et *Le pays de la terre sans arbre ou le Mouchouânipi*. Il est présent aussi dans *Le retour à la terre*, *La bête lumineuse* et la deuxième partie de *La grande allure*, ou même simplement évoqué dans plusieurs autres films tels que *Pour la suite du monde*, *Gens d'Abitibi*, *Les voiles bas et en travers*, *L'Oumigmag* et *Cornouailles*. Dans ses écrits, on retrouve aussi l'Indien un peu partout. On a dès lors affaire à un personnage type qui

⁶⁵ *Cornouailles*, 51:00.

⁶⁶ Je préciserai dans les prochaines lignes mon usage spécifique du terme « Indien » aujourd'hui devenu archaïsme.

traverse l'œuvre de Perrault de part en part⁶⁷, il serait donc difficile, voire trop audacieux de vouloir dans la présente section déboulonner minutieusement chacune de ces apparitions et mentions. Telle que le veut l'analyse figurale, je me limiterai à soulever les traits principaux qui m'ont point et qui le dessinent le mieux possible afin de voir plus tard comment l'Indien existe également ailleurs dans la série et dans l'imaginaire de Perrault – c'est-à-dire là où il n'est pas explicitement thématiqué.

Mais avant, quelques précisions s'imposent concernant le terme « Indien ». Le terme est évidemment aujourd'hui passé au royaume des archaïsmes, des mots impropres et honnis et ce, pour cause. Cela dit, il y a une importante distinction à faire – et je suis Gilles Thérien à ce propos – entre l'Autochtone du *réel* et « l'Indien » du *discours*. Dans la présente étude il n'est pas question de l'être du réel qu'on désigne aujourd'hui par les termes Autochtone, Premier occupant ou mieux encore, par Innu, Micmac, Mohawk, etc. Cet être du réel, c'est celui qui intéresse l'ethnologue, l'historien, voire même le linguiste. « L'Indien » du discours, en revanche, c'est lui du sémioticien, c'est lui qui m'intéresse ici. L'Autochtone (du réel) existe indépendamment des discours qu'on fait sur lui, « [alors que] le Blanc invente un Indien, une figure discursive de l'Indien qui, multipliée, transigée, finit par régler le cadre des contenus de la doxa sur l'Indien⁶⁸. » En d'autres mots, l'Autochtone qui a été nommé et décrit, et qui s'est inscrit dans l'imaginaire de l'Européen et de sa descendance québécoise, cet être, cette altérité inventée qui nous a été léguée et dont nous avons poursuivi la construction, c'est l'Indien. Bon sauvage, être imaginaire (avec ou sans âme), reflet à certains égards du Québécois minoritaire, colonisé et colon, etc., il sert différents rôles dans l'économie de l'imaginaire occidental. Il n'est pas question ici de dire que ces discours sont les

⁶⁷ Il est pertinent de noter cette ubiquité de l'Indien. Perrault a interrogé très tôt le rôle de l'Autochtone au Québec pour comprendre sa fonction dans l'histoire et sur le territoire. Cinéaste nationaliste dit-on souvent, certes, mais il serait injuste de limiter sa vision à l'entreprise politique souverainiste de son époque. Perrault était également un cinéaste postcolonial qui n'a jamais limité le rôle de ces « gens à la dicte terre ».

⁶⁸ Gilles Thérien, « L'Indien du discours, » *Les figures de l'Indien*, dir. Gilles Thérien (Montréal : UQÀM, 1988), 355.

seuls référents auxquels on doit se rapporter, qu'ils offrent une quelconque vérité empirique ou positive, mais plutôt de comprendre qu'il y a des discours qui ont été faits sur l'Indien, que ce soit par des explorateurs, des missionnaires ou même des artistes, et qu'il importe de les analyser sans se méprendre sur la dimension imaginaire de leur objet (qui parfois s'accompagne ou même se justifie en faisant appel à la « référence », de sorte qu'il est toujours possible de trouver l'Indien sans l'Autochtone lorsque le discours du Blanc se veut référentiel). À ce titre, Perrault revendique peut-être une sorte de recherche presque anthropologique lorsqu'il va voir les Innus d'Unamen-Shipu (La Romaine) et de Pakuashipi (Saint-Augustin) par exemple⁶⁹, mais ses films et ses écrits n'en consistent pas moins des discours imaginaires sur l'Indien et c'est à partir ceux-ci que j'en fais ma sémiotique.

Il n'est pas question ici de me libérer habilement d'un emploi terminologique méchant, parce qu'à mon avis, bien que l'emploi du terme « autochtone » peut amener son lot de questions⁷⁰, ce dernier est porteur d'une étymologie merveilleuse et d'un sens très parlant. Du grec on dit *autokhthon*, soit *auto* + *khthon* pour « soi, soi-même » et « terre » ; donc, autochtone pour dire né de la terre, qui provient de la terre, par soi-même⁷¹. La Terre-Mère ! L'Autochtone c'est avant tout celui qu'a engendré la terre, n'y a-t-il pas là quelque chose de magique et de mythique ? Or, ces précisions terminologiques faites, il ne m'empêche pas d'inviter cordialement le lecteur, quant à

⁶⁹ C'est une fois de plus la contradiction entre l'obsession de Perrault pour la vérité et l'imaginaire qui en résulte. Il faut simplement rappeler que l'imaginaire n'est pas synonyme de fausseté.

⁷⁰ Serge Bouchard, honnête et illustre anthropologue, dans *Le peuple rieur* se questionne sur l'utilisation actuelle du terme « autochtone » en remplacement au vieux mot « Indien » : « À cet égard, le terme “autochtone” n'a rien résolu, en vérité il n'a servi qu'à masquer une réalité : dites ce mot et vous serez dédouanés de dire clairement que vous parlez des Innus, des Eeyous, des Anishinabes, des Atikamekw ou des Hurons-Wendats. » Serge Bouchard & Marie-Christine Lévesque, *Le peuple rieur* (Montréal : Lux, 2017), 16. Le mot « autochtone » a aujourd'hui pris le relais, mais à quel escient ? C'est le propos de Bouchard : utiliser ce mot comme une béquille ne règle rien puisque, non seulement on homogénéise et dépersonnalise les différentes cultures amérindiennes, mais on ne cherche même plus à comprendre la signification des mots – ce qui est très important pour la poésie.

⁷¹ Le terme « indigène » possède également le même genre de racines étymologiques : *in* pour « dans » et *genus*, *genere*, *genesis* pour « naissance », « origine », « engendrer ».

ces innombrables peuples et nations qui ont été l'Amérique⁷² pendant des millénaires, à les bien nommer par respect et par rigueur intellectuelle envers ces hommes et femmes loin d'exister de manière monolithique.

J'ai donc rappelé l'étymologie du mot « autochtone » et non pas sans raison puisqu'un des traits principaux de l'Indien chez Perrault, c'est son essence terrestre. L'Indien est intrinsèquement lié à la terre. C'est la terre qui engendre l'Autochtone et comme de raison c'est ainsi qu'ils s'appellent entre eux : les hommes de l'intérieur des terres. L'intérieur des terres, c'est le territoire de l'Indien. Ils l'appellent le Nitassinan. Sur ce grand territoire qui couvre la grande majorité de la péninsule Québec-Labrador se divisent différents groupes d'Indiens de la famille algonquienne : les *Mushuainnuat*, les Indiens *de la terre sans arbre* au nord de Schefferville⁷³ ; les Indiens *de la forêt* qui avironnent aux limites de la taïga plus au sud et dans la partie est de la péninsule ; et les Indiens *du large* qui vivent sur les côtes à Unamen-Shipu, Nutushkuan et Pakuashipi entre autres. Voici une carte présentée dans *Le Mouchouânipi*.

⁷² Serge Bouchard, *Ils étaient l'Amérique. De remarquables oubliés. Tome 3.* (Montréal : Lux, 2022).

⁷³ Les *Mushuainnuat* sont les Indiens du *Mushuaunipi* (romanisé Mouchouânipi), mot composé de *mushuau* pour « nu, lisse, pays sans arbre, toundra » et *nipi* pour « eau, lac en été ». C'est la traduction et l'explication de José Maillot au début du film *Le Mouchouânipi* où elle discute avec une vieille Innue, Caroline McKenzie, dans le train entre Sept-Îles et Schefferville. Donc *Mushuainnuat* pour « les Indiens du *Mushuaunipi* » (le *at* est la marque du pluriel des noms animés en innu-aimun, donc *innuat* pour *innus*). Dans les faits, il s'agit majoritairement d'Autochtones Naskapis et Innus.



Image 6. Carte des territoires autochtones.

On voit dès lors comment chaque groupe se définit *en fonction* de la forêt. En effet, même ceux qu'on dit « du large » sont en vérité des Indiens des côtes. Le large pour l'Indien est en fait l'extrémité de sa terre, de son royaume. Il n'a rien à voir avec le large du Blanc qui lui, est avant tout marin – le large de la mer. Autrement dit, le large du Blanc c'est l'horizon que trace l'extrémité visible de la mer et le large de l'Indien c'est le rivage que trace la fin des terres. Dans la deuxième partie de *La grande allure*, l'oblat Alexis Joveneau⁷⁴ parle des premières rencontres entre les

⁷⁴ Je me dois d'avertir le lecteur des déplorables agissements commis à l'époque par le curé Joveneau (avertissement de l'Office national du film) : « De 1960 à 1985, Alexis Joveneau, un missionnaire catholique belge de la congrégation cléricale des Oblats de Marie-Immaculée qui fut le curé des Montagnais de La Romaine (Innus d'Ulamen-Shipit) de 1953 à 1992, a participé à cinq films de l'ONF : *Attiuk* (1960), *Ka Ke Ki Ku* (1960), *Le goût de la farine* (1977), *Le pays de la terre sans arbre ou le Mouchouânipi* (1980) et *La grande allure II* (1985). Depuis novembre 2017, des allégations d'agressions ont été portées contre M. Joveneau par des membres de la communauté de La Romaine pendant les audiences de l'Enquête nationale sur les femmes et les filles autochtones disparues et assassinées. Des enquêtes et articles journalistiques récents ont rapporté d'autres allégations d'agressions sexuelles, d'abus physiques, psychologiques ou financiers ayant fait des dizaines de victimes. Le 29 mars 2018, une demande d'action collective a été déposée contre les Oblats de Marie-Immaculée en Cour Supérieure (du Québec). Le 16 novembre 2021, l'action collective a été autorisée. Les Oblats visés par ces allégations sont entre autres Alexis Joveneau, Omer Provencher, Edmond Brouillard, Raynald Couture et Édouard Meilleur. »

Indiens et les Blancs qui arrivaient du large (du large marin) et ses propos sont très évocateurs à l'égard du sens géographique, de la direction, du sens du territoire de l'Indien : « Qui sont ces gens-là [les Blancs] qui viennent du large ? Les Indiens viennent de la terre ! Quand on veut voir arriver quelqu'un, on monte sur une montagne puis on regarde vers le nord... On regarde jamais vers le sud⁷⁵ ! » Le large marin n'est d'aucun intérêt pour l'Indien, il ne s'en préoccupe même pas. Il a son large à lui, c'est-à-dire les côtes où son monde s'arrête et ce monde, c'est l'intérieur des terres vers le nord.

Le territoire de l'Indien est donc strictement terrestre – cela semble être une évidence, mais je montrerai plus loin comment un territoire peut être hybride (notamment en ce qui a trait à celui du navigateur insulaire). Mahinoësche dans *Le goût de la farine* raconte que « le pays est à mon père... le pays est à mon grand-père... parce que le pays appartient à celui qui l'a parcouru avec ses jambes... et avec ses mains... puis en canot... puis à pied⁷⁶. » Le pays des Indiens s'occupe donc de plein pied ce qui veut dire qu'on occupe *d'abord* la terre – pas étonnant sachant qu'ils proviennent et naissent de celle-ci. Avant toute chose, le territoire de l'Indien se marche – c'est le propre du nomade que d'être en mouvement. Mahinoësche dit aussi qu'il se parcourt en canot. Pays terrestre, certes, mais cela n'empêche pas pour autant cette étendue terrestre d'être parsemée de lacs et de rivière par milliers – ils sont des peuples de lacs et de rivières, dit-on souvent. L'Indien ne navigue pas la mer ou encore moins l'océan, ces dernières étant des eaux marines, il navigue les eaux des terres, les eaux de l'intérieur⁷⁷. Les lacs et les rivières sont des eaux terrestre⁷⁸, ce sont les

⁷⁵ *La grande allure (2^e partie)*, réalisé par Pierre Perrault (ONF, 1985), 00:46:03.

⁷⁶ *Le goût de la farine*, réalisé par Pierre Perrault (ONF : 1977), 00:54:57 ; et citation retranscrite dans Pierre Perrault, *Discours sur la condition sauvage et Québécoise* (Montréal : LIDEC, 1977), 51.

⁷⁷ Par souci de rigueur, je dirai que certains groupes d'Autochtones occupaient sporadiquement les côtes et les eaux marines (quelques semaines par année) où ils y chassaient notamment le homard, le loup marin, la moyak et autres oiseaux marins. Ils n'allaient néanmoins jamais très loin, en mer.

⁷⁸ Les eaux terrestres et les eaux marines sont des formulations empruntées à Bachelard dans *L'Eau et les Rêves*. Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. (Paris : Le Livre de Poche [Librairie José Corti], 2021 [1942]).

routes naturelles vers l'intérieur des terres. La mer et l'océan sont des eaux en soi extérieures aux terres et les littoraux définissent la limite entre les deux. En outre, les lacs et rivières font partie du territoire terrestre. Ces eaux intérieures sont aussi ce que Gaston Bachelard appelle des *eaux claires*, des *eaux douces*, eaux qu'il associe aussi aux mythologies primitives à cause de la pureté qui laisse place aux rêveries⁷⁹. Les lacs et les rivières sont les eaux des mémoires et de l'imagination. C'est sans doute parce que ces eaux mythiques sont des eaux de la forêt. Or la forêt est le lieu des premières religions, de l'animisme, c'est un lieu magique loin des yeux chrétiens dans lesquelles des phénomènes étranges et inexplicables surviennent. La forêt est païenne. À l'instar de celle-ci l'Indien est sauvage, au sens de *silva* (pas au sens péjoratif et raciste) : il vit *dans* la forêt et il est en quelque sorte comme elle, est en symbiose avec elle (au grand désarroi des colonisateurs...)

Ces rêveries sont sans doute aussi accentuées par le fait que l'Indien, à l'intérieur de ces terres est en constant déplacement. Son nomadisme est très important et il en est d'ailleurs toujours question dans les films de Perrault par les problèmes liés aux réserves et au fait que les Indiens sont maintenant assis au large et ne sont plus capables d'entrer profondément dans les terres puisqu'on les a forcés à la sédentarisation. Mahinoësche déplore cette déterritorialisation (littéralement l'autochtone a perdu son lien avec le *khthon*, la terre, le sol, le pays) :

⁷⁹ Bachelard écrit quelque chose de bien intéressant au sujet des eaux océanique et marine, c'est qu'elles sont corrompues (elles sont sombres et violentes) : « C'est une perversion qui a salé les mers. Le sel entrave une rêverie, la rêverie de la douceur, une des rêveries les plus matérielles et les plus naturelles qui soient. » Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, 175-77. Si l'eau du large marin est corrompue, il devient donc très probable que ce qui arrive de là-bas le soit également, en l'occurrence le colonisateur, le Blanc. Le Blanc, comme le sel et comme la farine qui, tel que l'indique le titre du film de Perrault (*Le goût de la farine*), a corrompu l'Indien jusqu'à le sédentariser nulle part ailleurs qu'au large, sur les côtes, près du large marin, salé (fariné) et corrompu. Perrault dans le poème « Traces du canot », dans les récits de *Toutes Isles*, termine en disant : « Je n'ai rien contre les traitants de toutes marchandise sauf qu'ils font reculer le poème. » Pierre Perrault, *Toutes Isles. Récits*. (Montréal : Hexagone, 1990 [1963]), 176. Ces marchandises blanches qui arrivent du large ont le pouvoir d'annihiler les rêveries.

« maintenant moi je ne peux plus retourner dans le bois parce que je n'ai plus de canot... je n'ai plus de canot parce que je ne sais plus faire de canot... je ne sais plus faire de canot parce qu'on m'a enseigné à vivre près du magasin où il y a la farine⁸⁰. »

Perdre sa capacité d'aller dans les terres intérieures, c'est tout perdre pour l'Indien. La sédentarisation est extrêmement récente dans l'histoire de l'Indien puisque depuis la nuit des temps il poursuit le chemin du caribou, des côtes du fleuve Saint-Laurent jusqu'à la baie d'Ungava. Sédentaire, l'Indien perd alors sa place dans son environnement⁸¹ et perd même son environnement au complet. Il perd aussi sa capacité de rêver. Le rêve est sa boussole et la boussole est inutile quand on ne cherche plus à aller quelque part. Perrault écrit dans les récits de *Toutes Isles* :

« [...] ils ne savent pas qu'une maison de bois entravent les propriétés du soleil, l'hygiène des quatre vents, la vivacité des désirs et des espaces... ils ne savent pas ce qu'ils risquent à briser les harmonies d'une existence tout entière vouée à la légèreté. [...] Ils ne savent pas qu'ils oublieront les odeurs sauvages du lit de sapin dont ils tiraient certains rêves très précieux⁸². »

Le caribou se promène et se cache constamment, l'Indien ne peut se permettre de rester au même endroit. Il doit écouter et suivre ses rêves qui lui indiquent où se trouve l'animal et pour cela la transhumance⁸³ est indispensable. Il est impossible d'être à l'écoute de son grand territoire si l'on demeure toujours au même endroit. Basile Bellefleur dans *Le goût de la farine* explique bien son égarement, son déboussolement (stationné au sud et vers le sud, il a perdu le nord...) : « Depuis que je reste au bord de la mer, je connais rien là-d-dans dans le bois [...] pis là je suis tout mêlé, ma vie est toute mêlée⁸⁴. » L'Indien, de tous temps, a toujours parcouru les chemins de l'intérieur

⁸⁰ Pierre Perrault, *Discours sur la condition sauvage et Québécoise*, 62.

⁸¹ Il a littéralement perdu sa place puisqu'aujourd'hui c'est le Blanc qui a pris possession de l'intérieur des terres soit pour y établir des clubs de pêche privés, des pourvoiries, des chemins de fer, des mines ou des barrages hydroélectriques.

⁸² Pierre Perrault, *Toutes Isles. Récits*. (Montréal : Hexagone, 1990 [1963]), 169-70.

⁸³ J'emprunte l'usage du terme à Perrault. Le mot transhumance apparaît souvent dans sa poésie pour parler de nomadisme, de mouvement, d'occupation saisonnière du territoire. À ce titre, je cite notamment le recueil *Toutes Isles* plus bas. Voir également le poème *Transhumance* dans le recueil *Portulan*. Pierre Perrault, *Portulan* (Montréal : Beauchemin, 1961), 52-3.

⁸⁴ *Le goût de la farine*, 01:30:29.

des terres de la dense forêt boréale jusqu'à la taïga désertique, toujours à l'écoute des rêves et des vents, du tambour et de l'animal.

« Le sauvage, lui, ne perd pas son chemin puisqu'il poursuit un pays sans route. Il est toujours à destination car il fréquente le non-lieu. Le nord est partout dans la mesure où il ne va nulle part. Il se rend au bout de la marche. Il arrive là où il s'arrête. Au bout de la marche. Il habite partout, toute la forêt, puisqu'il est l'habitant des forêts. Il est toujours dans la bonne direction, étant sans feu ni lieu, comme l'herbivore⁸⁵. »

Partout chez lui, le nomade suit les chemins qui n'ont jamais été cheminés, sauf peut-être par le caribou... Il ouvre la marche, car, pour paraphraser Alexis Tremblay (du cycle des films de l'Île-aux-Coudres), l'Indien « ne marche parce qu'il y a [soit, en vertu] des chemins⁸⁶. »

Ces routes, qu'elles soient des chemins terrestres parcourus à pied ou des rivières qu'on navigue en canot, mènent toujours à l'intérieur des terres et ce, tout particulièrement dans les films que Perrault a tournés sur la Côte-Nord, au Coucouchou (au chemin de l'intérieur des terres) et au Mouchouânipi (au lac de la terre sans arbre). C'est à l'intérieur que le caribou avironne et que les grandes chasses ancestrales ont lieu. Le caribou est sans doute l'élément le plus central de la cosmologie indienne chez Perrault, c'est autour de lui que tout gravite et c'est de lui que tout dépend⁸⁷. L'Indien est très conscient de la contingence de son monde et de la place qu'il occupe dans celui-ci. On entend cette contingence dans le film *Attiuk* de la série *Neufve-France* et dans les récits de *Toutes Isles* dans des formulations du genre :

« le caribou donne le cuir à la raquette et la raquette donne le caribou aux Montagnais d'Olomanshibou. [Le] tambour qui donne le rêve et du rêve qui donne la chasse [...] le caribou qui donne la peau du tambour qui donne le rêve du chasseur, le rêve qui donne le caribou⁸⁸. »

⁸⁵ Pierre Perrault, *Le mal du nord* (Montréal : Vents d'Ouest, 1999), 170.

⁸⁶ *Idem.*, 173.

⁸⁷ Le caribou est à l'image de l'Indien, il est le premier occupant. Perrault, en parlant de l'exogénisme du bœuf musqué dans l'Ungava, met en opposition le caribou indigène « qui atteste partout de sa présence ancienne. Il est, lui, le premier occupant. » *L'oumigmatique ou l'objectif documentaire*, 79.

⁸⁸ Pierre Perrault, *Toutes Isles. Récits* (Montréal : Hexagone, 1990), 205-8. Cité presque intégralement dans le film *Attiuk* de la série « Au pays de Neufve-France, » réalisé par Pierre Perrault & René Bonnière (ONF, 1960).

C'est ainsi que ce déploie ce cycle immémorial⁸⁹ dans lequel l'Indien tient une place précieuse et fragile, c'est pour cette raison qu'il éprouve un respect énorme envers le caribou. Mêmes si les Indiens ont marché et canoté le pays avec leurs pieds et leurs mains, c'est avant tout les chemins du caribou qu'ils suivent. André Mark le reproche avec amusement à Benjamin Simard, un peu bravache, qui pense savoir où se trouve le caribou en fonction de son jugement qu'il croit bien aguerri : « C'est pas ton chemin, c'est le chemin du caribou⁹⁰! » L'Indien sait se retirer du poste de commandant, parce qu'il concède la préséance au caribou – dans une logique semblable, on dira par exemple que le caribou se donne à l'Indien comme un privilège et non comme un dû. Au demeurant, l'Indien perraldien est sur un pied d'égalité avec son environnement.

Il faut trouver le caribou et c'est ainsi que l'Indien a appris à lui parler, autant par le rêve, par le tambour que par la voix. C'est une des caractéristiques de l'Indien chez Perrault soit cette aptitude à parler aux animaux, à s'adresser à eux. À plusieurs reprises dans différents films un Indien communique avec les bêtes, à commencer par une séquence bien éloquente de *La bête lumineuse* où Barney, le guide autochtone, au début du film, *call* (appelle) l'original grâce à la corne qu'il a fabriquée avec de l'écorce de bouleau (le bouleau qui donne l'écorce, l'écorce qui donne la corne, la corne qui donne l'original...) N'y a-t-il pas une image plus claire ? Barney est celui qui appelle l'original. Il sait lui parler. Précédemment, on entend Bernard (un des chasseurs) demander à Barney⁹¹ : « Vas-tu être capable d'nous en faire pogner un original, Barney⁹² ? », et un peu plus tard dans le film, dans la fameuse scène où Stéphane-Albert et Maurice Chaillot pensent finalement voir arriver des bois la « bête lumineuse » – il s'agissait en fait d'un coup pendable de Bernard et

⁸⁹ « mais nul ne peut dire que la graine soit venue avant la fleur. » dans *Toutes Isles. Récits*, 205.

⁹⁰ Cette scène est présente à la fois dans *Le goût de la farine*, 0:16:00 et *Le pays de la terre sans arbre ou le Mouchouânipi*, réalisé par Pierre Perrault (ONF, 1980), 0:01:20.

⁹¹ Afin d'éviter la confusion, il y a ici deux personnages différents avec des prénoms similaires : Barney et Bernard. Souvent, Barney est un diminutif de Bernard, mais il s'agit dans le film de deux personnages distincts, le premier étant le guide de chasse autochtone et le deuxième étant un des chasseurs principaux du film.

⁹² *La bête lumineuse*, réalisé par Pierre Perrault (ONF : 1982), 00:01:37.

Michel – on entend l’archer dire à Barney : « Fais-le sortir Barney. Parles-y, t’es capable d’y parler toi⁹³! ». Barney parle même à la chèvre que les chasseurs ont amené à manger! C’est entendu déjà que Barney est le guide de chasse, il relèverait d’une incompétence accablante de sa part s’il n’était guère capable de réunir les animaux et les chasseurs qu’il guide, mais sur le plan de l’imaginaire, le fait qu’on souligne son savoir-faire comme un talent inné relève non plus du simple guide, mais l’Indien qui, par des liens ancestraux, possède une affinité avec les bêtes et la nature. Cette ancestralité se rapporte aussi aux moyens de communication plus spirituels que sont le tambour et le rêve. Je soulevais plus haut la contingence entre les différents éléments du monde de l’Indien : sans rêve il n’y a pas de tambour, sans tambour il n’y a pas de caribou et sans caribou, il n’y a pas d’Indien...

Dans *Attiuk*, *Le goût de la farine* et *Le Mouchouânipi*, Perrault use de montages parallèles pour dénoter le symbolisme et le rapport entre les rites et le caribou. Dans *Attiuk*, au début on présente le joueur de tambour « aussi respecté que le meilleur chasseur⁹⁴ » qui se recueille avant de procéder à jouer (on montre aussi la confection du tambour). S’ensuit une série d’images où on voit le groupe de chasseurs en marche ainsi que des caribous qui errent dans les bois et ce, en parallèle avec le joueur de tambour. À la fin du film, un montage similaire survient dans lequel on voit des Indiens chanter et danser en plus. Dans *Le Mouchouânipi*, lors des dernières scènes, c’est sensiblement la même séquence qui se déroule où on joue du tambour et on danse avec, en parallèle, des images de chasse aux caribous sur lesquelles le son du tambour se superpose. Et enfin, dans *Le goût de la farine*, lors de la scène de la tente à suerie⁹⁵, alors que Serge-André Crête (archéologue

⁹³ *La bête lumineuse*, 01:06:43.

⁹⁴ *Attiuk*, 03:10.

⁹⁵ La tente à suerie est un rite autochtone qui consiste à faire une petite tente dans laquelle on y met des roches qu’on a préalablement chauffées sur le feu. On y coule de l’eau sur celles-ci pour faire de la vapeur et ainsi créer un effet proche du sauna. À l’intérieur de la tente à suerie, on sue et on se purifie.

et ami de Perrault) se trouve à l'intérieur, un vieil Indien met sa tête dans la tente pour chanter des appels au caribou⁹⁶. En parallèle de cela, Perrault insère des images de caribous qui avironnent. L'alternance d'images et la superposition du son du tambour regroupent tous ces éléments – le rêve, le tambour, le chant, la danse, le caribou – sur un même plan d'existence. Ces montages parallèles servent à montrer la proximité de l'Indien avec le caribou, mais ils servent surtout à voir la parole de l'Indien qui résonne loin et fort tant dans l'espace que dans le temps.

À travers l'Indien, Perrault puise dans un imaginaire qui remonte aux premiers contacts entre Français et Autochtones pour nous parler de l'appartenance à la terre et au territoire, du rapport à la nature, mais aussi de l'assimilation, de troubles identitaires et d'altérité. Sont en jeu chez l'Indien les concepts de monde terrestre, de nomadisme et d'indigénité, mais également de symbiose avec la nature, la forêt et les eaux intérieures ainsi qu'avec les animaux avironnant sur ce même territoire.

Le coureur des bois

Le coureur des bois est pour sa part beaucoup moins thématiqué que *topoi* sémiotiques, simplement parce qu'un seul film la met en scène clairement, c'est *La bête lumineuse* (il émerge toutefois ailleurs comme on le verra). Cependant, au-delà de ce seul film, le coureur des bois se définit par plusieurs autres choses : certes chasseur, il est aussi à la fois colon et ensauvagé, exogène du territoire mais aux tendances indigènes, né sédentaire mais rêveur de nomadisme. Le coureur des bois est un personnage type de l'Amérique sauvage, il est en quête de liberté parfois même au

⁹⁶ Alexis Joveneau traduit les dires du vieil homme en sortant de la tente par « Je parlais au caribou pour qu'il y ait de l'abondance et en plus qu'il n'y ait rien qui nous brime dans le bois [...] C'est lié à la vie des animaux et les animaux sont liés au bois. » (01:44:56).

risque d'être un hors-la-loi. On le retrouvera même en bûcheron engagé des chantiers ou dans le rôle de fonctionnaire du ministère de la faune. Comme l'Indien, le coureur des bois est intimement lié au terrestre.

L'histoire de la Nouvelle-France (et même de l'Amérique en général) a connu son lot de coureurs des bois. Le Nouveau monde a offert pour beaucoup de colons une opportunité de recommencement non pas seulement sur le plan de la vie sociale et familiale, mais aussi sur le plan existentiel. Plusieurs ont vu en cet immense territoire l'occasion de se libérer complètement des étreintes du gouvernement et de tout simplement retourner dans la forêt – *dans* les terres – et vivre comme un « sauvage » – d'où l'expression ensauvagé. Ces ensauvagés étaient des hommes qui avaient décidé de vivre un peu à la manière des Premiers occupants et en étroite collaboration avec eux (choix de vie peu apprécié par la morale colonisatrice). Un des plus célèbres est Étienne Brûlé, ce coureur des bois, truchement et acolyte de Champlain qui a parcouru l'Amérique depuis Québec jusqu'aux Grands lacs et New-York et qui a passé une partie de sa vie à côtoyer les Hurons-Wendats. Plusieurs autres ont connu (et couru!) des histoires semblables d'une côte à l'autre du nouveau continent⁹⁷. Ce retour vers la nature, dans un esprit de grande liberté, évoque aussi l'idée qu'a été perdu dans la vieille Europe quelque chose d'important comme un lien originel, une essence « sauvage », fondamentale, et en symbiose avec la nature. Courir les bois à la poursuite de fourrures ou de liberté est aussi une manière pour ces hommes de se purifier, de se décorrrompre. La vie de la métropole rend malade, la vie de la forêt rend sain. C'est du moins ce discours qu'on retrouve chez Perrault, notamment dans *Un pays sans bon sens !* où à quelques reprises dans le film des chasseurs de caribous font l'éloge de la vie en forêt :

« J'ai connu Paul, l'hiver dernier, quand il a commencé (à travailler) au Ministère, là. He... Il travaillait en ville avant. Il était maigre comme un pic!!! Vert!!! [...] Six mois après, il avait pris une trentaine de livre avec nous autres... pis il était rougeaud... pis

⁹⁷ Serge Bouchard, *Ils ont couru l'Amérique. De remarquables oubliés. Tome 2* (Montréal : Lux, 2014).

en parfaite santé. Je peux vous certifier que sa femme m'a dit : « depuis qu'il travaille pour le Service de la Faune... il est heureux, il est de bonne humeur... pis avant ça, il arrivait à la maison, pis il était marabout, pis il bourrassait tout le temps »⁹⁸. »

La nature est une cure de désintoxication, une cure contre l'aliénation morbide des villes et de l'Empire. Les colons ensauvagés d'Amérique voyaient-ils ce retour au bois comme une panacée à leur existence moribonde ? Dans *La bête lumineuse*, Bernard explique dans un esprit semblable l'intérêt de se situer sur un pied d'égalité avec la nature :

« Ça, faut tu t'mesures avec le froid, faut tu t'mesures avec le vent, avec des longues marches. Pis que t'aïlles un peu d'misère, que tu t'donnes du trouble que t'as pu. T'es-t-en ville, t'es toujours couché dans de beaux draps pis t'as quand même un confort qui est des fois... abusif. Pis tu fais pas assez d'exercice. Tu t'ramasses icitte pis tu t'mesures⁹⁹! »

Se mesurer avec la nature et se donner « du trouble » que le confort moderne efface : voilà bien un des traits qui caractérise le coureur des bois. La vie facile fait pourrir, il faut se donner de la misère et amadouer cette dernière. Le coureur des bois entend l'appel de cette nature aride et difficile, une voix ancestrale l'interpelle, c'est plus fort que lui, il doit s'en aller loin, explorer, découvrir et vivre dans la forêt. Pour voir s'il en est capable et enfin devenir capable. Aller voir *plus outre*¹⁰⁰!

Dans *La bête lumineuse*, y a-t-il une scène plus évocatrice en ce sens que la longue séquence où Stéphane-Albert Boulais et son ami Maurice Chaillot, à l'affût et apeurés « comme deux sapins », croient entendre l'animal arriver de la forêt. Simplement, il y a Stéphane-Albert et Maurice – deux littéraires (improvisés archers) courtisant la poésie et les milieux intellectuels citadins (il va donc sans dire qu'ils sont plus que dépaysés dans cette forêt maniwakienne) – qui attendent (et entendent) avec impatience et excitation l'arrivée de ladite bête empanachée. Barney, le guide de

⁹⁸ *Un pays sans bon sens !*, réalisé par Pierre Perrault (ONF, 1970), 52 :46 ; Pierre Perrault, *Un pays sans bon sens !* (Montréal : LIDEC, 1972), 128-29-30.

⁹⁹ *La bête lumineuse*, 00:07:26.

¹⁰⁰ En référence au titre du recueil de Pierre Perrault qui fait référence à son tour aux écrits de Cartier qui voulait toujours se rendre plus loin, plus loin sur le fleuve pour trouver le passage. « Plus outre » pour plus loin, « passer outre », franchir, outrepasser.

chasse autochtone et fidèle à ses connaissances ancestrales, procède à plusieurs *calls* et parle à l'orignal, et l'orignal lui répond. Le dénouement fera comprendre au spectateur, et au grand désarroi des deux archers en herbe, qu'il s'agissait en fait de Bernard et Michel qui imitaient le bruit de l'orignal pour tromper les deux néophytes. Qu'à cela ne tienne, la farce n'est qu'une chute amusante en ce qui a trait au récit du film, mais ce qui importe ici, c'est le moment avant le dévoilement de la blague. La tension et le suspense, les appels, le dialogue avec l'animal, l'attente, l'espoir d'enfin trouver et réussir sa chasse, de tuer « la bête mythique, le panache, la bête lumineuse¹⁰¹ » et de le faire à la manière des Indiens. Mais voilà on ne s'improvise pas Indien ou coureur des bois en une fin de semaine! Les deux hommes regardent dans l'obscurité de la forêt en chuchotant, ils imaginent et rêvent un monde. Tellement qu'ils l'hallucinent cette bête lumineuse. Pour ces deux citadins cultivés, l'expérience de la chasse en forêt dépasse l'entendement. Ils font face à l'indicible, sorte de moment sublime dans l'attente de se retrouver nez-à-nez avec l'animal. C'est ce mystère, ce rêve, ce mysticisme qui attire les deux candides chasseurs. Mais c'est aussi ce qui les distingue des vrais Indiens (Barney) ou encore des vrais coureurs des bois – c'est ce en quoi ils restent des citadins : ils ne voient pas un bois, ils voient un poème. Et en effet ils voient, parce que les deux pauvres dilettantes regardent la forêt comme un écran de cinéma.¹⁰² Ils prennent conscience du magique, ils entendent l'appel de la forêt que maîtrise le coureur des bois et l'Indien et ils aimeraient y être, mais ils demeurent immobiles et incapables d'y prendre part. Ce même genre d'incommunicabilité survient plus tard autour d'un feu alors que la fumée se dirige vers Stéphane-Albert. Barney fait une blague et tous les autres chasseurs rient sauf Stéphane-Albert qui ne comprend pas ce que Barney dit. Bernard se moquant de lui : « Albert, t'es pas bilingue ? »

¹⁰¹ C'est en effet Stéphane-Albert qui a poétisé le titre, à la manière de Grand-Louis Harvey dans *Pour la suite du monde* et d'Irène dans *L'Acadie, l'Acadie ?!?*.

¹⁰² Marie-Douce Saint-Jacques, « L'attente est un piège. *La bête lumineuse* de Pierre Perrault, de l'image aux viscères » (Mémoire de maîtrise, Université Concordia, 2008).

Barney, sous les demandes répétées de Stéphane-Albert qui ne comprend toujours rien, répète une fois de plus. Ce sont finalement les chasseurs qui lui révèlent ses paroles : « Quand la boucane te suit, y'a quelqu'un chez vous. Ça veut dire t'es cocu¹⁰³! » Pour le coureur des bois, il n'y a plus de secrets, il comprend et parle à l'Indien parce qu'il a appris.

Il y a certes quelque chose de mythique et d'incompréhensible que le coureur des bois s'explique toujours avec étonnement, comme s'il était possédé par une force qui le dépasse. Bien que simples fonctionnaires du Service de la Faune, les chasseurs de caribous d'*Un pays sans bon sens* ! (qui sont en fait sur le terrain pour une capture à des fins de protection de l'environnement) parlent de cette coexistence avec la nature comme d'une race : « Le bois, je pense qu'on a ça dans le sang. Je pense qu'on a un peu de sapin dans nous autres. On a du sapin dans les veines. On a plus du sang, on a de la sève¹⁰⁴. » Benjamin Simard (un des chasseurs) est biologiste, mais comme le souligne les commentaires de Perrault, « il ne se sent pas d'une autre race, on pourrait même dire qu'il est de la même "culture sauvage"¹⁰⁵. » Ses connaissances en biologie ne lui sont plus d'aucune utilité quand il sent la sève dans ses veines. À quoi bon la biologie et la science quand le sang se transsubstantie en sève ? Ils sont presque devenus des arbres, des sapins, tellement ils sont bien dans le bois. Avec le même étonnement, Bernard explique à Stéphane-Albert la passion, la possession même, que suscite la chasse :

« Y'a pas une femme au monde qui serait capable d'me dire, aussi belle qu'elle serait, elle serait pas capable de m'faire rester là pis dire "bon c'est moi ou le canard" ou "c'est moi ou la perdrix" parce que j'y dit "c'est la perdrix, bonjour!" Y'a pas de choix. L'original c'est la même chose. Moi, la chasse là, j'ai plus d'âme! Y'a rien d'autre qui existe, c'est ça¹⁰⁶. »

¹⁰³ *La bête lumineuse*, 01:30:19.

¹⁰⁴ *Un pays sans bon sens* !, 00:53:17.

¹⁰⁵ *Un pays sans bon sens* !, 129. Notons au passage que le coureur des bois n'est jamais complètement de « culture sauvage », il a beau se réclamer comme tel, se souvient-on que ce même Simard dans *Le goût de la farine* et *Le Mouchouânipi* se fait corriger par les Innus lorsqu'il tente avec un brin d'insolence de dicter le chemin pour trouver le caribou. D'adoption peut-être, mais d'adoption quand même...

¹⁰⁶ *La bête lumineuse*, 01:58:21.

L'appel de la nature est si fort que tout disparaît, y compris la famille, plus rien ne compte sauf le bois, les arbres, la chasse et les animaux. Même le temps n'est plus un facteur. Dans *Le mal du nord*, Perrault dédie un chapitre sur un autobaptisé « rôdeur des bois » devenu peintre. Un dénommé René Richard. Perrault rapporte les paroles du chasseur-trappeur qui raconte un de ses très longs séjours passés dans les bois : « du reste je doute qu'on ait jamais su durant ces trois ans quand c'était le dimanche... dans le bois on ne va pas tous les jours marquer au calendrier ni les jours... ni les semaines. Par la longueur du jour on avait une idée de la date¹⁰⁷... » Grand-Louis Harvey (à Joseph-de-l'Anse) disait « d'une étoile à l'autre » pour marquer le temps. La vie du coureur des bois se résume à une pure existence, à la fois intense et sereine, à la fois rempli d'aventures et rempli de vide. Comment ne pas voir ce vide fondamental qui lie le chasseur et l'animal quand Louis-Philippe dit dans *La bête lumineuse* que « L'art de la chasse à l'orignal, c'est le silence¹⁰⁸ » et quand Perrault écrit au sujet de René Richard le rôdeur des bois « [qu']il choisit l'orignal et le grand silence solitaire¹⁰⁹ [...] » La vie en forêt permet de faire le vide, de revenir à des fondements oubliés des temps anciens, de méditer à l'infini en dehors des obligations aliénantes de la vie en société civile. Dans une sorte de paradigme, l'existence du coureur des bois est marquée par un profond sentiment de solitude et de silence. C'est une étrange forme d'intensité, une intensité calme et personnelle, à l'opposé de l'intensité nocive de la ville.

La chasse fait tout disparaître et y compris les lois de la société. Je notais l'hérésie d'autrefois du fait de partir vivre avec les Indiens, le coureur des bois courtise toujours avec l'illégalité et celle-ci prend parfois la forme du braconnage. Le braconnage fait partie de cette dissidence séculaire qui n'a jamais effrayé le rôdeur des bois. Par nécessité ou par entêtement, pour

¹⁰⁷ *Le mal du nord*, 43.

¹⁰⁸ *La bête lumineuse*, 01:46:11.

¹⁰⁹ *Le mal du nord*, 38.

survivre ou pour faire un peu d'argent, le braconnage est le mode d'existence du coureur des bois devenu hors-la-loi. Dans *Un pays sans bon sens !*, Didier Dufour (biologiste) fait l'apologie de cette pratique : « C'est sublime! C'est sublime! [...] Les meilleurs braconniers sont toujours les plus intelligents. Je les trouve extraordinaires pis j'essaie d'interpréter le fait qu'ils sont devenus extraordinaires, aujourd'hui, à travers la possibilité de trouver une tribune d'épanouissement en faisant du magnifique braconnage¹¹⁰. » Vers la fin du film, les gens de l'Île-aux-Coudres racontent la nécessité du braconnage à cause de leur « pays qui s'appelle Misère » (chouenneries de Didier Dufour), Laurent Tremblay rappelle que « quand t'es pris pour mourir de faim... si tu regardes la loi ? Moi je regarde pas ça. On mangeait des guibous (hiboux) nous autres quand on allait à la batture. Les outardes étaient pas arrivées... on tuait des guibous pis on mangeait des bouillottes de guibou¹¹¹. » Bernard dans ses derniers échanges avec Stéphane-Albert à la fin de *La bête lumineuse* mentionne rapidement qu'il a déjà braconné l'hiver parce que l'idée « d'une année sans tuer quelque chose¹¹² » est impensable, inconcevable. Que le braconnage soit nécessaire ou non, la pratique va de pair avec le nomadisme du coureur des bois, avec l'errance en dehors des règles de la société qui l'a mis au monde. Chasser n'importe où et n'importe quand parce que le rôdeur des bois comme le nomade est partout chez lui, c'est aussi le propre du hors-la-loi : est illégal le nomade dans l'Empire. À cet effet, le braconnage est aussi un moyen de résistance, Didier Dufour continue : « Pour lui, ça représente un refus d'être remorqué quotidiennement par des gens qui lui donnent des ordres, qui lui donnent des mandats qui correspondent pas à son potentiel d'activités¹¹³. » À son sens, le braconnage est une forme de lutte contre l'Empire qui donne des ordres. Le coureur des bois est donc en partie une figure rebelle devant la société quand il s'agit de

¹¹⁰ *Un pays sans bon sens !*, 217-18.

¹¹¹ *Idem*.

¹¹² *La bête lumineuse*, 02:03:06.

¹¹³ *Un pays sans bon sens !*, 01:42:30 ; *Un pays sans bon sens !*, 218.

partir loin du monde, de changer de paradigme, de vivre dans la forêt avec les peuples autochtones et de braconner.

En contrepartie, le coureur des bois n'est pas que chez ces chasseurs braconniers ensauvagés hérétiques et hors-la-loi. Dans l'impossibilité de se libérer, il trouve parfois des moyens par la bande de vivre *comme* s'il était réellement libéré des forces de l'ordre. Par des voies de contournement. À cet égard, les chasseurs de caribous d'*Un pays sans bon sens !* ne sont pas des exilés, ce sont des travailleurs du Ministère, des fonctionnaires pour tout dire. Mais cela ne les empêche pas de sentir en eux la sève du coureur des bois puisqu'ils vivent quand même dans la forêt pour une partie du temps. Il faut dire qu'après tout, dans l'histoire, le coureur des bois n'est pas seulement associé à une vie libre et païenne strictement passée avec les Autochtones, plusieurs allaient en forêt prendre des fourrures pour revenir aux postes de la Baie d'Hudson les vendre. Le coureur des bois existe aussi à des fins pécuniaires. C'est là qu'il émerge lorsqu'il est question des bûcherons, des travailleurs du bois de pulpe, des pitounes de la drave. D'abord le travail de la drave est sujet à la même transhumance, les travailleurs de ces « villages de la mer qui se consacrent à cet étrange nomadisme dicté par les saisons de la forêt¹¹⁴ » occupent le territoire forestier à la manière des coureurs de bois qui passent les hivers en forêt pour revenir vendre leurs peaux aux postes de traite. Ils demeurent néanmoins employés d'une compagnie. Sous cette forme émane moins une réelle liberté qu'une liberté simulée. C'est un rêve de liberté pour tout dire. C'est en fait une récupération du coureur des bois pour s'unir à la forêt le temps d'un moment (d'une saison), parce qu'en réalité le travail de la drave est surtout synonyme de misère (et de profits pour les compagnies). Mais il en fait fi, parce que cette misère donnée par les Price Brothers, la Gulf Pulp, la Canadian International Paper, la Domtar, la Consolidated Paper ou l'Anglo Canadian Pulp rime

¹¹⁴ *La pitoune*, de la série « Au pays de Neufve-France, » réalisé par Pierre Perrault (ONF : 1960), 00:43.

avec la misère que la forêt impose, ouvrier ou non. Et cette misère est belle. Didier Dufour parle « d’avoir de la misère avec amour ». Dans *Un pays sans bon sens!*, dans le chapitre intitulé « tentative de description de la vie de Menaud, maître-draveur et de tous ceux qui n’ont pas quitté le village pour maintenir une présence dynamique selon leur transcendance dans l’album¹¹⁵... » (titre faisant encore écho aux chouenneries de Didier), tour à tour Grand-Louis, Marie Tremblay (femme d’Alexis Tremblay), André Lepage (débardeur à Sept-Îles), Majorique Duguay (ancien bûcheron acadien), Alfred Desrochers (poète) et Didier se répondent en pensant tous à cette misère, à cette misère des « temps de la misère! » La séquence est surtout marquée par l’histoire merveilleuse de Grand-Louis sur les poux. Ces poux qu’ils attrapaient à dormir dans le bois durant le temps de la drave. Son histoire est drôle, amusante et bon enfant, alors qu’on pourrait penser que la réalité est loin d’être caractérisée par ces trois adjectifs. André Lepage et Majorique Duguay s’enorgueillissent fièrement de leur expérience dans les chantiers en disant qu’ils ont commencé à bûcher à 17 et 15 ans. Lepage entame (dans le montage) la discussion sur les poux et lui aussi tourne tout à la blague en disant « qu’ils étaient gros comme des brins de blé les poux! pis qu’ils avaient une barre noire sus l’dos pareil comme une bête puante, là!!! » Il termine, en riant et sachant bien qu’il fait rire, comme pour donner de la véracité à sa chouennerie : « M’en rappelle de t’ça! » Quand Grand-Louis se remémore ensuite et précise que le pou qu’il a trouvé dans sa nuque était si gros, et la peau du pou tellement grande qu’il aurait pu se faire une paire de bottes et des jambes avec, que le pou avait même de la barbe, qu’il était le père des poux, il se réapproprie la misère de la vie en forêt pour en faire quelque chose de poétique et de beau – et par le fait même, un acte de résistance. Et Majorique qui raconte sa misère avec un petit rictus, il le sait que c’était difficile cette misère, mais il se la raconte quand même avec un brin de nostalgie et de beaux souvenirs. Au

¹¹⁵ *Un pays sans bon sens !*, 01:15:37 ; *Un pays sans bon sens !*, 164.

même titre que Marie témoigne en parlant de son mari Alexis : « pis il arrivait avec des belles bottes lacées là! ou ben donc des belles chaussures de la Baie Saint-Paul [...] pour partir pour la drave pis il dansait dans la place là... il était gaillard... il partait pour la drave... » Marie finit de se remémorer en disant que, malgré tout, « ça été des belles choses. » Et enfin, à travers tout cela, on entend le poète Alfred Desrochers dire de cette misère : « mais maudit que c'était beau baptême! » Quand ton pays s'appelle Misère, tu dois apprendre à l'aimer quand même. Qu'on soit employé d'une compagnie anglaise ou simple chasseur-braconnier ensauvagé en quête de liberté et de fourrures, c'est le coureur des bois qui est en jeu, qui prend forme par la misère obligée de la vie en forêt, loin des sentiers battus, des chemins cheminés.

En ce qui concerne son territoire, le coureur des bois vit en grande partie dans les terres, c'est-à-dire dans la forêt. En chasse, à pied et à l'affût, il marche (court!) le territoire. Et qu'il soit pêcheur ou draveur, ses eaux sont les lacs et les rivières. Les pitounes qu'il coupe, comme son canot de bois, voyagent sur les rivières. Dès lors se dessine plusieurs chevauchements entre ces formes archétypales, notamment avec celles de l'Indien, du navigateur insulaire et même du colon défricheur. Je m'arrête ici et car on y reviendra au prochain chapitre lorsque viendra le temps de faire se déployer le réseau figural.

Le navigateur insulaire

« L'île serait seulement le rêve de l'homme, et l'homme, la pure conscience de l'île. »

GILLES DELEUZE, *L'île déserte*

À première vue il y a une contradiction dans l'appellation même de ce personnage qui est très central à l'œuvre de Perrault. Simplement parce que les idées de navigateur et d'insularité ne

collent pas ensemble d'emblée, au sens où le terme navigateur renvoie d'abord à la navigation, au fait de se promener, de parcourir une étendue d'eau à savoir la mer ; alors que l'insularité désigne plutôt le fait du confinement, soit l'occupation d'une île, et donc une sédentarité. Ne peut être navigateur insulaire qui veut ! Comment être à la fois sur l'eau et sur une île ? Appartenir la fois à la mer et à la terre ? Quand on navigue, on n'est pas sur la terre ; quand on marche, on n'est pas sur l'eau. Or, c'est dans cette magnifique *contradictio in adjecto* que se cache la richesse du navigateur insulaire. L'île n'est-elle pas une terre qui navigue ? Aux dires des Anciens de l'Île-aux-Coudres : « Nous sommes sur une île, nous sommes toujours sur l'eau¹¹⁶. »

Le navigateur insulaire est en effet un entre-deux – entre la terre et la mer – il est médian dans la série qui se situe entre l'Indien et le colon défricheur (admettant un certain glissement du nomadisme vers le sédentarisme). Le navigateur insulaire arrive au milieu entre le nomade et le sédentaire, peu étonnant dès lors qu'il soit oxymorique. Il est entre-deux puisque premièrement un navigateur n'habite jamais perpétuellement la mer : il la parcourt, l'utilise, la traverse, bref la navigue. Un voyage en mer, que ce soit pour pêcher, chasser, se déplacer ou même découvrir, est toujours temporaire – le voyage relève d'un passage. Un voyage en mer a un début, un milieu et une fin – comme un récit : « Pour l'enfant qui écoute le voyageur, la première expérience de la mer est de l'ordre du *récit*. La mer donne des contes avant de donner des rêves¹¹⁷. » La pêche se termine lorsqu'on a pris un poisson et qu'on revient pour l'apprêter ; la découverte se termine quand on a découvert et qu'on arrive ou revient à bon port ; la colonisation s'achève quand on a colonisé et qu'on s'installe. Un navigateur ne navigue jamais pour toujours. Le cas échéant il devient un naufragé, un disparu ou un mort (le naufrage n'est jamais le bon port...). Ou alors, un navigateur

¹¹⁶ *La traverse d'hiver à l'Île-aux-Coudres*, de la série « Au pays de Neufve-France, » réalisé par Pierre Perrault & René Bonnière (ONF, 1960).

¹¹⁷ Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, 174.

qui ne navigue plus parce qu'il n'en a plus le pouvoir est pris d'une sorte de naufrage perpétuel, il est en cale sèche indéfiniment, son bateau s'est échoué sur les berges, et par conséquent il ne peut plus accomplir son destin de marin¹¹⁸. Le navigateur, donc, ne navigue que périodiquement – souvent d'ailleurs au rythme des saisons. Entre-temps donc, il revient effectivement sur le plancher des vaches là où il habite une maison tout en sachant qu'il repartira en mer un jour. Le navigateur met la navigation en mer au service de son habitation terrienne, de son bout de terre. Je le baptise ainsi puisque c'est surtout dans le cycle de l'Île-aux-Coudres où il émerge de la manière la plus proéminente (je reviendrai plus bas sur le statut insulaire de Jacques Cartier le Malouin dans les films plus tardifs i.e. *Les voiles bas et en travers* et les deux *Grande allure*), bien qu'il n'y ait aucune hiérarchie entre ses émergences à travers de la filmographie de Perrault.

Le navigateur insulaire se remarque même très tôt dans la série *Au pays de Neufve-France* dans plusieurs films tels que *Toutes Isles*, *Tête-à-la-baleine*, *La Rivière du Gouffre*, *L'Anse Tabatière* et *L'Anse-aux-Basques*¹¹⁹. Surtout, dans les récits de *Toutes Isles* (contemporains aux films de la série), Perrault écrit : « À partir de ce jour ils renoncent à la terre ! » lorsqu'il raconte les pêcheries d'été sur la Basse-Côte-Nord. Il continue quelques lignes plus loin : « Une procession des barques transforme en une semaine un village de terre en un village d'îles, un village d'hiver en un village d'été, un village du bois en un village de la morue¹²⁰ ! » On voit ici l'opposition franche entre la terre et la mer qui se transpose aux saisons et aux occupations de chacune. Une

¹¹⁸ Perrault montre souvent ces marins à pied qui ne naviguent plus parce que l'industrie hégémonique surtout américaine a pris le dessus. On peut penser notamment au marin breton dans *Un pays sans bon sens !* qui à défaut de se noyer en mer, se noie au pinard dans une taverne ; il y a aussi « le navigateur de l'île-aux-Coudres [engagé] comme débardeur à Montréal au-bord-de-l'eau » sans jamais pouvoir aller plus loin que le bord (*Les voitures d'eau*) ; et enfin, « le pêcheur de morue du pays de Toutes Isles [devenu] dépeceur de têtes aux abattoirs. » Dans ces cas-là, le navigateur insulaire est échoué... (Citations tirées de *Discours sur la condition sauvages et québécoises*.)

¹¹⁹ Les protagonistes de ces films sont présentés surtout comme des pêcheurs plutôt que des navigateurs et des insulaires (à l'instar des gens de l'Île-aux-Coudres par exemple), mais à mon sens, la pêche fait partie de l'occupation territoriale du navigateur insulaire. De fait, un navigateur ne fait jamais que naviguer, il pêche, chasse ou même découvre. Et les pêcheurs du pays de Toutes Isles ne font pas que pêcher. D'où, une fois de plus leur double statut.

¹²⁰ Pierre Perrault, *Toutes Isles. Récits.*, 74. Les citations apparaissent également dans le film éponyme de la série « Au pays de Neufve-France. »

autre image tirée de ces films qui montre explicitement la forte contiguïté de la terre et de la mer chez le navigateur insulaire se trouve dans la séquence finale du film *Tête-à-la-baleine* où les habitants du village s'affairent à déplacer une maison par les eaux afin de l'installer sur une autre île. Ici, terre et mer se mélangent, s'enchevêtrent, se superposent complètement : « Le second jour est un lancement de bateau. La maison toujours descendant, la mer toujours montant. Les deux se rencontrent. », entend-on au début de la séquence¹²¹. La maison s'est transformée en bateau. L'image est d'une grande puissance eu égard au statut médian du navigateur insulaire. Il est tellement entre terre et mer que parfois lui vient l'idée de naviguer sa maison entre des îles! Les nombreux plans qui se suivent montrant les bateaux qui tirent la maison qui flotte sur l'eau au travers des Toutes Isles ne mentent pas : le navigateur vit sur l'île, l'insulaire vit en navigant.



Image 7. Déménagement.



Image 8. Déménagement.



Image 9. Déménagement.

Et finalement, encore dans les récits de *Toutes Isles* : « Leur transhumance gravite entre les extrêmes de la mer et du feu, des îles et de la terre ferme¹²² [...] » Entre mer et terre, c'est ainsi que le navigateur insulaire se définit en ce qui a trait à son territoire d'occupation, tant maritime que terrien.

D'autre part, dans les films de la série *Au pays de Neufve-France*, l'île en tant qu'outil, en tant que vecteur d'occupation du territoire, apparaît clairement. Encore, dans le film *Tête-à-la-baleine*, on raconte :

¹²¹ *Tête-à-la-baleine*, de la série « Au pays de Neufve-France, » réalisé par Pierre Perrault & René Bonnière (ONF, 1960), 25:19.

¹²² Pierre Perrault, *Toutes Isles. Récits.*, 103-4.

« Par ailleurs, dans ces parages du Golfe, il n’y a que la mer et des îles. La terre n’étant représentée que par quelques rivages sans valeur. C’est pourquoi un village de pêcheurs a surtout besoin d’îles, où la mer déverse des myriades d’oiseaux et de poissons. Il s’agit seulement pour une barque de pêche d’habiter l’île où il se passe quelque chose. L’île où une lune de juin entraîne le capelan qui entraîne la morue là où la mer était vide¹²³. »

L’île est ce qui pousse l’insulaire à naviguer et pour naviguer il se sert de l’île. Chez les pêcheurs de Toutes Isles, bien qu’ils habitent de manière permanente la Côte, il faut quand même noter le caractère déchiqueté du territoire côtier à cette hauteur du fleuve – un peu comme si la côte se brisait en îles qui dérivent lentement vers le large. Quiconque a parcouru une carte de la région s’épate rapidement du morcellement infini de la côte en une myriade d’îles, au point que Jacques Cartier ne s’est même pas affairé à les nommer une à une : simplement Toutes Isles¹²⁴. On pourrait dès lors dire que le pêcheur habitant la Côte-Nord habite une *côte d’îles*.

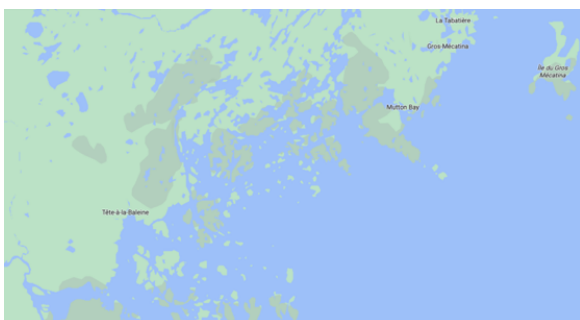


Image 10. Carte de la Côte-Nord (ouest).

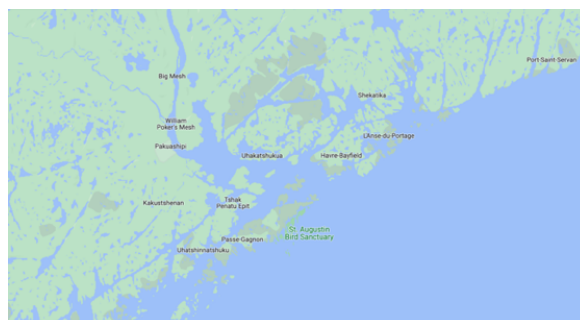


Image 11. Carte de la Côte-Nord (est).

Encore une fois se retrouve-t-on dans le même genre de monstre sémantique, mais c’est le propre du navigateur insulaire. Ces îles deviennent la raison même de leur existence – ils vivent dessus et pêchent avec.

Les Coudrillois de l’île de Charlevoix – appelés beaucoup plus poétiquement Marsouins – sont peut-être ceux qui incarnent cet entre-deux le plus littéralement en raison de leur totale

¹²³ *Tête-à-la-baleine*, 01:10.

¹²⁴ « Nous passames parmy les isles qui sont en si grant nombre qu’il n’est possible les sçavoir nombrez [...] lesdites isles furent nommées Toutes Isles. » Jacques Cartier, *Relation originale du voyage de Jacques Cartier au Canada en 1534*, éd. Alfred Ramé & Henri-Victor Michelant (Dodo Press, 2018 [1867]), 4.

insularité et de leur dessein de navigateur. Tel que je le démontrerais plus haut, les deux concepts ne sont pas aussi éloignés qu'ils ne le paraissent, tout du moins sur le plan de l'imaginaire et ce, malgré leur opposition sémantique. Qu'est-ce une île sinon une portion de terre détachée du continent, au large et qui semble flotter ? Ne serait-il pas juste de dire que vivre sur une île c'est vivre sur un bateau de terre ? L'île n'est-elle pas un navire ancré (à l'instar de la maison qui se transforme parfois en bateau navigant) ? C'est ce que semble répondre Alexis Tremblay lorsqu'il explique dans toute sa merveilleuse chouennerie : « ... icitte, à l'île aux coudres c'est pratiquement la mer qui nous mène¹²⁵. » On sait tous qu'une île est évidemment une terre fixe et émergée qui ne flotte pas réellement, mais qu'à l'imagination à faire de la géologie ? : « L'espace saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifférent livré à la mesure et à la réflexion du géomètre¹²⁶. » Gilles Deleuze qualifierait l'Île-aux-Coudres¹²⁷ comme une île continentale, « une île accidentelle, une îles dérivée¹²⁸ » (ce qui ne va pas sans rappeler une sentence de Marie Tremblay : « À mon âge, on ne vit plus, on dévie¹²⁹. »). Mais vivre sur île, c'est avant tout apprendre à vivre avec le fait d'être constamment entouré d'eaux. C'est ce qu'Alexis cherche à dire en affirmant que « [le] caractère d'insulaire [c'est] de se servir de la mer¹³⁰... » Ils caractérisent d'ailleurs les côtes comme « la terre ferme » en opposition à leur île qui, elle, n'est apparemment pas une terre ferme, mais peut-être une terre flottante, navigante, *errante* ? Ils ont besoin de la mer pour vivre sur leur bout de terre.

On pourrait dire que l'un des traits principaux du navigateur insulaire, c'est le fait d'être insulaire ! Dans une semblable tautologie, Léopold Tremblay au début de *Pour la suite du monde* rappelle que « nous autres icitte à l'île on est des insulaires¹³¹... », ainsi que Grand Louis : « Nous

¹²⁵ *Discours sur la condition sauvage et québécoise*, 13.

¹²⁶ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace* (Paris : PUF, 2020 [1957]), 50.

¹²⁷ Les Toutes Isles sont aussi continentales, à la dérive.

¹²⁸ Gilles Deleuze, *L'île déserte. Textes et entretiens 1953-1974*. (Paris : Minuit, 2002), 11.

¹²⁹ Paroles rapportées par Perrault dans *Les traces du rêve*, réalisé par Jean-Daniel Lafond (ONF, 1986), 01:09:31.

¹³⁰ *Discours sur la condition sauvage et québécoise*, 13.

¹³¹ *Pour la suite du monde*, réalisé par Pierre Perrault (ONF, 1960), 00:03:29.

autres icitte sus l'île on est des insulaires... » ; et bien sûr le doyen Alexis Tremblay : « Nous autres icitte à l'île nous sommes... qu'on s'appelle... des insulaires¹³²... » L'île est d'abord l'habitat permanent du navigateur¹³³, mais aussi c'est grâce à l'île qu'il navigue. L'île le force à aller en mer et l'incite à vivre sur la mer. La pêche aux marsouins qui se tend dans *Pour la suite* n'est-elle pas justement à l'image de ce statut médian ? Cette pêche bien particulière se fait en effet entre terre et mer.

Elle s'amorce à l'hiver alors que « les propriétaires et tous ceusses qui [ont] de la bonne volonté » coupent les arbres nécessaires à la pêche, ce qu'ils appellent les harts. Une centaine chacun et il faut environ trois-mille harts au total pour tendre une pêche à marsouins. Au printemps vient le temps de la plantation, il faut planter les harts dans l'eau lors des « mers baisseuses », dit Abel Harvey¹³⁴. Il faut environ cinq marées pour terminer la plantation. Planter des arbres dans l'eau ! Il s'agit bien évidemment d'une pêche très particulière, une pêche inventée par des génies, aux dires du même père Abel. Essentiellement, il y a dans cette pêche une rencontre entre la terre et la mer et on retrouve une fois de plus la même opposition du navigateur insulaire. Une pêche qui se fait tantôt à pied, tantôt à moitié dans l'eau et tantôt dans un canot est une pêche d'hommes vivant l'espace liminaire entre la terre et la mer. À l'image de ce marsouin qui vit « entre la mer & l'eau douce¹³⁵ », sa pêche se fait entre terre et mer parce que les eaux douces sont les eaux terrestres alors que la mer ce sont les eaux marines – la navigateur insulaire est là, entre les deux.

¹³² Ces trois paroles résonnantes sont en exergues du chapitre « La mémoire d'une île ». Pierre Perrault, *Nous autres icitte à l'île* (Montréal : Hexagone, 1999), 35.

¹³³ Alexis est d'ailleurs présenté avant tout comme cultivateur, tout comme la plupart des hommes de l'île.

¹³⁴ *Pour la suite du monde*, 00:15:00.

¹³⁵ Jacques Cartier, *Bref récit et succincte narration de la navigation faite en 1535 et 1536 par le capitaine Jacques Carter aux îles de Canada, Hochelaga, Saguenay et autres* (London : Forgotten Books, 2018), 12. C'est aussi le titre d'un film de Michel Brault, *Entre la mer et l'eau douce* (Faroun Films, 1967), en continuité de son travail avec Perrault dans le cycle de l'Île-aux-Coudres.

Nul besoin d'en rajouter, c'est clair, il est là et il ne suffit que d'en cueillir les signes encore une fois.

Cette île qui mène au génie de « la pêche la plus enivrante » mène aussi ses insulaires plus loin en mer. Un film entier du cycle marsouin est dédié à la navigation sur la mer qui les entoure. Les goélettes et les canots, ces fameux bateaux de bois que les habitants de l'Île appellent « voitures d'eau » et qui sont indispensables quand on est insulaire. Dans le film du même nom, Laurent Tremblay raconte : « Ici à l'île on peut pas faire autrement qu'être navigateur. On est venu au monde dans un canot pour mieux dire¹³⁶. » Ces canots sont d'une grande importance puisqu'ils permettent d'emprunter pendant l'hiver la seule route possible qu'ont les gens de l'Île pour se rendre à la terre du nord. Dans un des films de la série *Neufve-France, La traverse d'hiver à l'Île-aux-Coudres*, Perrault filme ces canoteurs des glaces se frayant un chemin jusqu'à la terre ferme des côtes. On entend dans la narration savamment écrite par Perrault qu'ils « naviguent avec leurs pieds sur les glaces. Rameurs merveilleux capables de marcher sur l'eau¹³⁷. » Une fois de plus on retrouve le rapport très contigu du navigateur insulaire entre la terre et la mer. Je disais plus haut que la pêche à marsouins se fait entre le canot et la marche, eh bien c'est la même chose lors de la traverse hivernale. Marcher sur l'eau, n'y a-t-il pas formulation plus à cheval entre terre et mer ? La glace semi-gelée sur laquelle ils se débattent n'est-elle pas simplement de l'eau transformée (presque) en terre ferme ? Et l'expression « voiture d'eau » renvoie aussi à la même opposition au sens où le terme « voiture » désigne habituellement un véhicule terrestre ; ce serait comme dire, pour créer une opposition symétrique, un « bateau de terre. » Et n'est-ce pas dans ces très exacts mêmes mots que j'ai qualifié ce qu'est une île au début de la présente section ?

¹³⁶ *Les voitures d'eau*, réalisé par Pierre Perrault (ONF, 1960), 00:01:30.

¹³⁷ *La traverse d'hiver à l'Île-aux-Coudres*, 15:06.

Il reste une part importante du navigateur insulaire qui demeure inexplorée, celle de Jacques Cartier. Le découvreur malouin occupe une place primordiale dans l'œuvre de Perrault où, depuis la première série télévisée jusqu'au dernier ouvrage littéraire *Le mal du nord*, les récits de Jacques Cartier sont cités. Les principaux films où Cartier est en cause sont *Les voiles bas et en travers*¹³⁸ ainsi que *La grande allure*. *La grande allure* étant en deux parties, on pourrait dire que les trois films forment, à l'instar des cycles marsouin et abitibien, un cycle malouin et on notera au passage la proximité phonétique entre *marsouin* et *malouin* qui sont les gentilés respectifs des gens de l'Île-aux-Coudres et des gens de Saint-Malo.

Dans le premier film, il s'agit d'un discours entre des pêcheurs terreneuvains de Saint-Malo et les insulaires de l'Île-aux-Coudres, entre le Québec et la Bretagne et entre poètes et hommes de lettres. Le second film (en deux parties) est une reconstitution de la deuxième traversée de Cartier en 1535 qui retrace la navigation du découvreur de Saint-Malo en passant par les côtes de Toutes Isles, d'Unamen Shipu et de l'Île-aux-Coudres jusqu'à Québec. Il se joue dans les deux films le lien ombilical et historique que trace Perrault entre la Neufve-France et son ancienne métropole.

Le mot ombilical n'est pas anodin ici puisqu'il évoque un lien originel duquel Perrault cherche du sens en ce qui a trait au territoire québécois. C'est une relation qui transite par la mer, voie de communication, et par les voyages de Cartier. De ce fait, Stéphane-Albert dans *Les voiles* exprime clairement ce lien originel. En effet, lorsqu'il arrive devant le monument de Cartier sur les remparts de Saint-Malo, le poète s'exprime ainsi : « Ici, c'est la première place où j'me sens vraiment chez nous. Et pour moi, c'est un peu l'estuaire du Saint-Laurent qu'y est là¹³⁹. » Pour Stéphane-Albert (et pour Perrault) le fleuve Saint-Laurent commence à Saint-Malo, dans le nord

¹³⁸ Le titre est tiré d'un extrait de la *Relation* de 1534 où Jacques Cartier : « [...] et pour ce que vouillons abuoir plus emple cognoissance dudit paroige, mismes les voilles bas et en trauers. » *Relation originale du voyage de Jacques Cartier au Canada en 1534*, 9.

¹³⁹ *Les voiles bas et en travers*, réalisé par Pierre Perrault (ONF, 1983), 08:20.

de la France, là où Cartier a largué ses amarres le « vigntiesme jour d'Apuril oudit an, Mil cinq cens trante quatre. » (20 août 1535.) En quittant Saint-Malo pour découvrir et nommer¹⁴⁰ le Canada et ses lieux, Cartier a, du même coup, ouvert, tracé et inventé le fleuve et son imaginaire.

Du coup, force est de se demander où s'inscrit Cartier au sein du point de rencontre sémiotique du navigateur insulaire. Dans *Les voiles bas et en travers*, Perrault donne à lire un fameux passage des écrits de Cartier alors que ce dernier arrive à la côte du Labrador :

« Si la terre estoit aussi bonne qu'il y a bons hables, se seroit vng bien ; mais elle ne se doibt nommer Terre Neuffue, mais pierres et rochers effrables et mal rabottez, car en toute ladite coste du Nort, je ny vu vne charetée de terre, et si descendy en plusieurs lieux ; fors à Blanc Sablon, il n'y a que de la mousse et de petiz bouays avortez ; fin, j'estime mieulx que aultrement que c'est la terre que Dieu donna à Cayn¹⁴¹. »

Dans le film, les intervenants s'étonnent ensuite de constater comment Cartier passait beaucoup de temps à décrire ce qu'il voyait sur les différentes terres et îles qu'il croisait. On fait même l'audacieuse mais juste remarque que Cartier est en fait « plus un terrien qu'un marin¹⁴². » Voilà clairement exposé un trait central de la place que Cartier occupe dans l'imaginaire perraldien : le navigateur malouin qui a découvert le Canada, qui a traversé l'Atlantique à trois reprises et qui a nommé les côtes du plus grand fleuve au monde est un *terrien*! Comme les gens de l'Île-aux-Coudres, Cartier appartient d'abord à la terre. Il est d'ailleurs né sur une terre fermière dans la région de Saint-Malo. Encore ici ressurgit l'opposition entre terre et mer, qui fait que Jacques Cartier apparait à son tour comme un navigateur insulaire. À juste titre, il est plus que pertinent de remarquer ici le portrait très similaire qu'on dresse de Pierre Tremblay dans *Le règne du jour*. Pierre Tremblay est l'ancêtre de tous les Tremblay du Canada, il est né dans le nord de la France sur une ferme. C'est dans ce film qu'Alexis Tremblay, sa femme ainsi que leur fils Léopold se

¹⁴⁰ La toponymie poétique de Cartier compte beaucoup pour Perrault. Voir notamment le texte « De la toponymie, » dans *De la parole aux actes* (Montréal : L'Hexagone, 1985), 41-52.

¹⁴¹ *Relation originale du voyage de Jacques Cartier au Canada en 1534*, 5.

¹⁴² *Les voiles bas et en travers*, 39:50.

rendent en France pour « visiter le berceau des ancêtres. » En parcourant le nord de la France, ils retrouvent la trace de Pierre Tremblay dans les archives patrimoniales et visitent même sa demeure natale. Pierre Tremblay, ce terrien qui traverse l’océan, est comme Cartier et le navigateur insulaire. Dans *Les voiles bas et en travers*, on a refait ce même genre de généalogie, mais avec Cartier.

Il y a un autre trait important du navigateur insulaire qu’on trouve chez Cartier et chez les navigateurs marsouins et malouins. Jacques Cartier en 1534 est parti pour Terre Neuffue au printemps le 20 avril et est revenu à Saint-Malo le 5 septembre de la même année. Son premier voyage a consisté en une courte ronde de quelques mois – ses deux autres voyages furent beaucoup plus longs. Le lien avec les autres navigateurs concerne le temps et la durée de la navigation qui sont semblables à ceux des capitaines de goélettes et des Terre-neuvains. Ces derniers partaient toujours au printemps et revenaient pour la Toussaint à l’automne. Le navigateur insulaire de Québec est sur l’eau plus de la moitié de l’année – du printemps à l’automne – et passe le reste de l’année en hibernation sur la terre ferme à attendre que les glaces fondent. Malouin ou Marsouin vivent sur l’eau une dizaine de mois par année. D’autre part, Saint-Malo n’est-elle pas une ville fortifiée en bord de mer ? Qu’il s’agisse des fortifications érigées par l’homme comme à Saint-Malo ou d’une île fortifiée naturellement par ses berges comme dans Charlevoix, il y a un même rapport d’isolation. La berge n’est-elle pas une fortification naturelle ? Les gens de l’Île-aux-Coudres en parlent dans ces mêmes termes, Perrault le rapporte dans les récits du film *Les voitures d’eau* : « Une île entourée de ce qu’ils appellent le rempart ou les battures, comme une muraille construite par le froid et les marées¹⁴³. » La rive et la fortification tendent à s’opposer tout en se côtoyant. (On entre bientôt dans le royaume...) À l’instar de l’île des navigateurs marsouins, Saint-Malo est une (presqu’) île et Jacques Cartier est le premier navigateur insulaire de l’imaginaire

¹⁴³ Pierre Perrault, *Les voitures d’eau* (Montréal : LIDEC, 1969), 83.

perraldien dont les Marsouins de l'Île-aux-Coudres et, par extension, les Québécois sont les descendants.

Le colon défricheur

Le colon défricheur est l'archétype par excellence de l'entreprise néo-française. Sans colon, la Neufve-France n'est pas. Il est au fondement même de la colonie. Le principe même de la colonisation consiste à faire venir des hommes issus d'une métropole pour qu'ils s'établissent en pays neufs où ils défrichent et occupent éventuellement le territoire colonisé : « Dans l'Abitibi icitte, ça été à peu près les hommes, dans l'fond, qui ont quitté un grand pays qui était défriché, qui était beau, qui avait des villes pis tout ça pour venir ouvrir un autre grand pays qui était sauvage¹⁴⁴. » Dans les films de Perrault, le colon défricheur est une figure occupée par les cultivateurs du cycle abitibien¹⁴⁵ – *Un royaume vous attend*, *Le retour à la terre*, *C'était un Québécois en Bretagne*, *Madame !* et *Gens d'Abitibi* – notamment Hauris Lalancette, Camille Morin et Cyrille Labrecque. Il y a beaucoup d'autres « habitants » qui sont présents dans les films, mais ces trois hommes sont sans doute ceux qui incarnent le mieux ce qu'est le colon défricheur. Hauris est le protagoniste principal de tous ces films, c'est le plus révolté, le plus vocal et le plus grand de tous. Hauris se bat pour son royaume comme personne d'autre alors qu'il voit ses concitoyens le quitter pour « les miettes de la Domtar, les fumées de la Noranda et les retombées de la Baie James¹⁴⁶. » Il parcourt les rangs, va à la rencontre des pauvres gens qui ont hérité du royaume de leurs vieux pères mais

¹⁴⁴ *Le retour à la terre*, réalisé par Pierre Perrault (ONF, 1976), 18:00.

¹⁴⁵ En quelque sorte, le coureur des bois et le navigateur insulaire sont aussi des colons puisqu'ils viennent d'ailleurs (i.e. de descendance européenne) à la différence que le colon défricheur est une figure éminemment sédentaire, terrienne et beaucoup plus ancrée dans le projet colonial. On verra plus tard comment ils se répondent ensemble.

¹⁴⁶ Ce sont les fameuses paroles d'Hauris, paroles qu'on entend à multiples reprises dans les films et que Perrault cite dans de nombreux ouvrages écrits comme une sorte de leitmotiv.

qui ont aujourd'hui peine à survivre sur leur terre par le manque d'aide de la part du gouvernement. Les politiciens affairistes leur proposent plutôt d'aller travailler dans le nord au fond des sombres mines ou sur les grands chantiers de la Baie James. Hauris s'y oppose et lutte pour prouver qu'il est réellement possible de vivre de la terre.

Camille Morin, lui, est « l'homme au bout du rang¹⁴⁷. » Il vit au bout d'un rang presque abandonné, bien heureux du succès terrien qu'il a connu à travers les années. Même s'il n'y plus personne sauf lui, il vit en quasi-autarcie dans son royaume. (Isolé comme un insulaire...) Rien ne semble plus l'accabler, il s'occupe de ses animaux et de sa terre et ne demande plus rien à personne alors qu'inversement plus personne ne lui demande quoi que ce soit – il ne doit pas « trente sous » à quiconque, clame-t-il. Camille Morin est le colon défricheur qui a réussi, à tout le moins c'est le cultivateur sous sa plus belle forme. Son royaume avec son bois et ses animaux restera tant qu'il y sera.

Enfin, il y a Cyrille Labrecque, un vieux défricheur bien intrigant. Il traverse le cycle abitibien de part en part, à un point tel qu'on pourrait dire qu'il en est presque le personnage principal. Cyrille est sourd, Hauris a peine à communiquer avec lui. À 83 ans, il continue tel un Sisyphe à défricher sa terre sans jamais en voir le bout. Sa terre est en friche et la végétation ne cesse de repousser parce que la maladie et son âge l'empêchent de travailler convenablement – à ses dires, c'est la troisième fois qu'il sarcle son terrain. Il est seul, courbé vers le sol et résiste avec une hache mal affûtée contre les racines et broussailles qui ne cessent de vouloir reprendre leurs droits. Cyrille, c'est l'image de l'échec de la colonisation de l'Abitibi. Octogénaire esseulé, privé de ses oreilles et de sa santé, il « se réfugie dans son village et, pour retrouver le royaume, il creuse la moindre brindille¹⁴⁸. » Image de l'échec qu'en partie puisqu'il représente aussi le refus

¹⁴⁷ *Discours sur la condition sauvage et québécoise*, 89.

¹⁴⁸ *Un pays sans bon sens !*, 00:31:22 ; *Un pays sans bon sens !*, 79. (Souligné dans le film et dans le texte.)

d'obtempérer. Il est l'entêté, celui qui refuse la défaite face à des forces plus grandes que lui. Il se tient droit, debout, envers et contre tous. En fait, il est à l'image de ce contre quoi il combat, la friche qui ne cesse de gagner du terrain – c'est un combat pour le territoire.

Ces colons défricheurs sont tous arrivés en Abitibi dans les années 1930 – dans les années 35 répète Hauris – dans le temps de la crise, pour aller trouver le royaume qui les attendait. Il se cache derrière la migration assez récente de ces gens dans l'histoire du pays la métonymie de l'ancienne colonisation française du Nouveau Monde. Au même titre que le Canada promettait aux paysans pauvres de France un avenir meilleur qui s'est avéré être un endroit aride, froid et difficile, l'Abitibi était la promesse d'un royaume alors que les colons n'y ont trouvé que des arbres à n'en plus finir et une terre de roche impropre à l'agriculture. En dépit de ces fausses promesses, le colon défricheur a conquis sa terre pour la cultiver et n'a jamais arrêté de défricher depuis.

Il y a ici un premier élément du colon défricheur, à savoir que sa vocation consiste en la maîtrise de la terre. Le colon n'obéit pas à la terre, c'est lui qui la domine – mais il la cultive. Le territoire du colon défricheur est donc exclusivement terrestre, pourrait-on dire terrien (c'est ainsi qu'il se dénomme). Tout ce qu'il accomplit est en lien avec la terre. Le parcours du colon défricheur passe, dès son arrivée, de la conquête du terrain (il arrive en pays neufs¹⁴⁹ et s'approprie un morceau de terre, un lot), à la transformation du terrain en un lieu utile (coupe d'arbres, défrichage et labourage), et finalement à l'occupation et l'habitation permanente de sa terre devenu royaume (agriculture et élevage). Le colon défricheur, cela va de soi, est lié à la terre, au sol¹⁵⁰. Le colon vit *sur* la terre. Il crée, invente et travaille une terre. Son rapport avec la terre est celui d'une domination sur elle. À ce sujet, l'agriculture consiste effectivement en une transformation complète du

¹⁴⁹ *Le retour à la terre* est d'ailleurs un grand montage alterné entre les images de Perrault et le film de l'abbé Maurice Proulx *En pays neufs*.

¹⁵⁰ Ce n'est pas pour rien d'ailleurs que le colon défricheur est au centre de la tradition littéraire du romain du terroir.

territoire d'origine, toutefois il faut noter une certaine symbiose avec la nature que préserve le colon défricheur à l'opposé du fermier industriel par exemple. Le colon défricheur de Perrault n'est pas un industriel capitaliste. Bien qu'il déteste les arbres, il ne pratique pas la coupe à blanc, ne possède pas des pâturages débordants de cheptels et n'encaisse pas les profits faramineux des moulins à scie. Il est avant tout un cultivateur à l'écoute de son environnement et pratique son agriculture à une échelle humaine¹⁵¹. Il ne faut pas entendre hégémonie quand il est question de la domination terrienne du colon défricheur. C'est une domination, certes, parce qu'il est en contrôle de la terre, mais il demeure toutefois dans un équilibre – à l'opposé, la domination des fermes industrielles est abusive et exagérée.

Il en reste qu'au niveau des images, l'agriculture demeure le premier signe de la civilisation, c'est l'antithèse de l'état sauvage. Je rappelle que sauvage vient de *silva* pour « forêt » et s'il y a bien une chose que le colon déteste, c'est la forêt. François Mantha raconte son arrivée en Abitibi : « Les gens de la rue St-Jacques ils les admirent les beaux arbres, mais nous autres on en avait trop. C'est beau des arbres quand t'en as juste pour ton besoin, mais quand tu t'écartes autour de ta maison, tu les trouves laids les arbres¹⁵²... » La première étape à toute forme de colonisation est de couper les arbres. Le colon ne vit pas dans la forêt, dans les terres. Il est sédentaire, il vit *sur* la terre et au grand jour. D'abord la coupe des arbres est nécessaire pour faire de l'agriculture – on ne fait pas pousser des *pétaques* (patates) dans le bois – et ensuite pour se bâtir une habitation (à noter que les premières maisons de colons étaient faites en bois rond, à même la coupe). Cette aversion

¹⁵¹ Je ne peux ne pas mentionner au passage le film de Denys Desjardins, *Au pays des colons*, réalisé en 2007, où Hauris invective les entreprises agroalimentaires : « C'est que, le capitaliste, lui qu'est-ce qu'y regarde, c'est la ferme de 5000 vaches que j'te dis là. Mais quand tu m'parles mon vieux, de fermes familiales, de développement familial, que l'gars, mon vieux chose, y'est financé par Purity, mon vieux pis y'a 25 000 cochons, 25 000 poules, pis on appelle ça des fermes familiales !? Qu'y mangent d'la marde ! Même dans leu' journée, y sont seulement pas capables de compter assez pour savoir où c'est qui est la dernière poule, estie ! » Hauris, lui, est capable de compter ses animaux, parce qu'il domine à une échelle humaine et économe, et non pas à une échelle nocive et industrielle. *Au pays des colons*, réalisé par Denys Desjardins (ONF, 2007), 00:36:52.

¹⁵² *Le retour à la terre*, 15:35 ; *Discours sur la condition sauvage et québécoise*, 79.

totale pour la forêt, c'est le propre du projet colonial duquel découle le colon. C'est dans *Un royaume nous attend* que cette hostilité envers les arbres est le mieux exposée lorsqu'on comprend que les terres des agriculteurs expropriés sont replantées avec des épinettes. Le gouvernement fait replanter les terres qui ont été défrichées à la main et « sur la sueur des ancêtres » dans les années 1930 afin d'envoyer une main d'œuvre sans feu ni lieu travailler à la Baie James. Hauris se rend sur un des lieux de plantation et est complètement hors de lui. D'autres cultivateurs sont présents sur les lieux et sont tout aussi en colère par ce qu'ils témoignent, car ils savent tout l'effort qu'on a mis pour faire de la bonne terre à cultiver comme celle-là :

« [...] la plantation c'est des ptites djobbes que tu gagnes quelques piasses pis t'as l'cul à l'eau [...] ça serait plus payant d'avoir mis ça en trèfle qu'en épinette, cte crisse d'affaire-là osti ! [...] On en plantait 2000 par jour de ces cochonneries-là pis ils ont toute la tête rouge pis ils s'en viennent maigres comme le nez à Bourassa¹⁵³. »

Hauris ne ménage pas ses mots (fidèle à son habitude) pour exprimer sa haine profonde envers les arbres qu'on plante sur les terres défrichées. Dans l'imaginaire du colon défricheur, l'arbre, en l'occurrence l'épinette, c'est le plus grand ennemi. Littéralement, c'est l'ennemi à abattre, parce que c'est l'effacement du colon – c'est retourner la terre à l'état sauvage comme si le colon n'avait jamais existé, jamais occupé le territoire. Ce n'est pas seulement la disparition du colon, mais aussi la disparition de sa mémoire – la disparition des traces de son passage. C'est un rejet de l'histoire et une amnésie. Arthur Côté, en riant, rappelle que « s'il y en a un qui veut venir planter des arbres sur ma terre... j'ai une mitrailleuse chez-nous ... je lui botte les pattes au-ras le péché¹⁵⁴. » Quiconque voulant faire pousser des arbres est un ennemi et l'ennemi du royaume.

Cette aversion pour le bois est d'ailleurs aussi vieille que le projet colonial européen. Pour les missionnaires, la forêt est synonyme de barbarie, d'hérésie et de mœurs païennes, il faut couper

¹⁵³ *Un royaume vous attend*, réalisé par Pierre Perrault (ONF, 1975), 00:31:13.

¹⁵⁴ *Royaume vous attends*, 00:42:00 ; *Discours sur la condition sauvage et québécoise*, 86.

les arbres pour civiliser le terrain et les hommes. Le colon arrive toujours en pays neufs, comme on dit, il ouvre des terres. Avant lui, il vaut aussi bien dire qu'il n'y avait « rien » et souvent entend-on les colons dire qu'ils « font » de la terre. Je notais plus haut que le colon crée et invente une terre, mais il la fait aussi. Faire une terre est une action presque divine, c'est Dieu qui a fait (créé) la terre, continuer de la faire, c'est donc poursuivre cette mission ici-bas. En effet, le colon est le premier qui transforme le pays en quelque chose de civilisé et c'est pour cette raison qu'il s'arroge une certaine autorité sur le territoire¹⁵⁵. La forêt est primitive ; le champ est civilisé. Dans la forêt, à l'abri des yeux divins, se cache le mal et les impuretés, alors que dans le champ, l'honnête et pieux labreur est reconnu et vu au grand jour par Dieu et ses représentants sur terre. Hauris raconte : « [...] mon père pis mon beau-père pis toutes ces vieux-là, eux autres, le clocher au village, y défrichaient leur terre dans le but premier... c'était de défricher la terre au plus vite à qui verrait le clocher de l'église qui avait cent pieds d'haut... pour entendre l'angélus dans c'temps-là. C'était de voir grand¹⁵⁶! » Un clocher d'église ne s'érige d'abord pas en pleine forêt, mais il est aussi impossible de le voir si on est soi-même entouré d'arbres. Le clocher incarne ce défrichage, ce remplacement des arbres par l'église. C'est la civilisation chrétienne qui repousse l'état sauvage. Et le clocher est haut – « cent pieds » – il cherche à rejoindre le Ciel. Les hommes qui travaillent sur la terre tentent, par leur honnête labreur, de « gagner leur ciel », comme dit le vieil adage. Ils sont fiers du grand clocher parce qu'il est à l'image de leur réussite. Entre la forêt sauvage, la coupe des arbres et l'occupation du territoire colonisé s'organise un réseau symbolique très parlant. De la forêt ombragée et païenne au dur travail de défrichage accompli à la lumière du jour sous les yeux

¹⁵⁵ On doit quand même noter au passage la présence d'esprit d'Hauris et de Cyrille au début du *Retour à la terre* lorsqu'ils mentionnent les Anishinabes d'Abitibi et les Cris de la Baie-James et admettent la présence des Indiens sur les territoires. Hauris, en parlant avec un Anishinabe de son coin, dit même : « Dans le fond, le pays, c'est aux Indiens. Ça serait les premiers qui seraient supposés de dire qu'est-ce qu'on fait avec. » *Le retour à la terre*, 03:10.

¹⁵⁶ *Le retour à la terre*, 27:00.

de la déité, c'est là toute l'action du colon défricheur. Dans une scène très émouvante, Cyrille Labrecque illustre très clairement ces idées alors qu'il se rappelle sa longue vie passée à défricher : « J'regrette pas toute cette misère. L'Bondieu est là pour nous récompenser plus tard. J'ai travaillé dans des bonnes intentions ... pour faire vivre mes enfants. Je r'grette pas c'que j'ai fait¹⁵⁷. » Pour que Dieu le voit, il doit débroussailler, sarcler.

Le royaume du colon est très précieux et c'est pour cette raison qu'il le protège de tout ennemi forestier qui tenterait de le détruire. Le défricheur est évidemment sédentaire, ce qui le pousse à prendre soin de la terre sur laquelle il compte habiter toute sa vie. La sédentarité est un trait majeur du colon. Éminemment lié au projet colonial, le défricheur se soumet aux grilles de contrôle de ses gouvernants. Le sédentarisme est l'état dit civilisé de l'homme, c'est le sens naturel de la propriété privé et du royaume. Quand on demeure toujours au même endroit, on peut se permettre de clamer son autorité sur la parcelle de territoire qu'on a fait et qu'on occupe par la suite. Il n'y a pas de royaume sans quadrillage ou clôturage. Et clôtures il y a aux limites des terres du colon défricheur. À la fin de *Gens d'Abitibi* (dernier film du cycle abitibien), durant la dernière partie intitulée « Discours de Nonome sur "le mien, mon royaume, j'y crois !" » (le 29 octobre 1973)¹⁵⁸ », Hauris installe tranquillement les fils de fer entre les poteaux de la clôture à l'aide de son fils Dani. On doit rappeler que *Gens d'Abitibi* raconte surtout l'aventure politique d'Hauris en tant que candidat du Parti Québécois aux élections de 1973. Le dernier chapitre du film relate la fin de son aventure, c'est là où on montre les résultats de l'élection et Hauris avec ses compatriotes faisant le triste constat de leur défaite électorale. Dans la séquence finale, plusieurs segments se chevauchent, mais il y a notamment un dialogue qui se déroule entre la soirée électorale et la pose de la clôture.

¹⁵⁷ *Un royaume vous attend*, 01:40:22 ; *Discours sur la condition sauvage et québécoise*, 88.

¹⁵⁸ Notons au passage la prééminence des pronoms possessifs (mon, mes, mien, etc.) dans le discours du colon défricheur.

La mise en parallèle des élections et de l'installation de la clôture n'est pas anodine, parce que ce qu'Hauris tente de faire dans les deux cas, c'est pratiquement la même chose : protéger, délimiter et affirmer souverainement son royaume. Hauris veut se donner un pays dans l'arène politique parce qu'il s'est fait un pays chez lui, sur sa terre. C'est parce qu'il ne veut pas perdre le pays qu'il s'est fait chez lui, douloureusement, sur sa terre, qu'il veut se donner un pays démocratiquement dans l'arène politique. Lorsqu'il clôture sa terre, le colon se protège de l'ennemi, il l'empêche de pénétrer dans son royaume pour l'exproprier, l'aliéner et le déposséder en plantant des arbres pour détruire son labour. C'est la même chose qui est en jeu aux élections avec le programme politique du Parti Québécois : se donner un pays pour ne pas être dépaycé chez soi. Il faut bien voir la clôture cependant, la clôture est le symbole du respect et de l'affirmation de soi, pas du renfermement et d'exclusion envers l'autre. C'est réellement un acte de résistance : « C'est l'acte même de retourner une terre, de l'habiter, de la couvrir de symbole à venir qui l'appelle¹⁵⁹. ». Le royaume dans les clôtures ne sert pas l'autarcie égoïste de l'ermite, le royaume sert le peuple entier qui vit en son sein et qui mérite d'exister et de se défendre contre une pression politique oppressive, qu'elle soit britannique, canadienne, fédérale, technocrate, agronomique ou qu'elle déménage des maisons !

Je réitère enfin en disant que le colon, bien qu'un peu plus politique en raison de son essence coloniale, son aversion envers les arbres et sa domination sur la terre, demeure proche de l'environnement et respectueux des éléments de la vie qui l'entourent. Quelques exemples servent à le démontrer (ou à l'illustrer). En l'occurrence, en ce qui a trait à ce rapport entre l'homme et la nature, malgré le fait que le colon soit un nouvel arrivant, il en arrive à un point où le lien qu'il a

¹⁵⁹ Alain Deneault rappelle un peu plus tôt : « Ce fier Abitibien revendique à son tour le statut de colon, mais il le fait dans un acte de résistance. [...] L'œuvre qu'il cherche à accomplir est autant poétique que désespérée. » Alain Deneault, *Bande de colons. Une mauvaise conscience de classe*. (Montréal : Lux, 2020), 138-9.

avec son environnement est si fort et symbiotique qu'il se considère un « terrien né¹⁶⁰ ». Derrière cette façon de parler se cache une conception de soi qui ne relève pas d'une origine exogène, mais plutôt d'une origine, d'une naissance, à même la terre. Aussi, dans le film *C'était un québécois en Bretagne, Madame !*, Hauris n'a absolument aucun – mais aucun ! – intérêt pour les châteaux et les jardins de la France. Ces châteaux qu'il considère « pleins de merde. » Au château de Versailles, la seule chose qui le rend heureux est un troupeau de vaches (des « Holstein de treize-cents livres ! ») qu'il voit dans les jardins.



Image 12. Hauris et sa femme.



Image 13. Holstein de treize-cents livres.

Les plus beaux châteaux du monde ne pourraient pas plus l'ennuyer alors qu'il s'extasie devant une belle vache en santé. Une des scènes les plus évocatrices et émouvantes est lorsque Hauris se mire dans les miroirs de la galerie des Glaces à Versailles. Son image a beau se refléter dans les immenses miroirs, il est incapable de réellement s'y voir pour autant : « P't-être ben que ça devrait pas être ma place pentoute, d'la manière que j'raisonne dans un château comme ça. Non, j'comprends rien. Moi, me mirer dans ce miroir-là d'après-moi j'trouve ça ridicule. Parce que les celui qui s'miraient d'dans, y'avaient pas la même pensée qu'nous autres¹⁶¹. »

¹⁶⁰ Hauris parle de son ami Marcel dans ces termes : « Comme Marcel, mon ami là. Mon vieux, ça c't'un terrien né ! » *Un royaume vous attend*, 01:37:10.

¹⁶¹ *C'était un Québécois en Bretagne, Madame !*, réalisé par Pierre Perrault (ONF, 1977), 14:25.



Image 14. Hauris à la galerie des Glaces.

Il faut noter le conflit qui émane de son dégoût pour cette royauté fastueuse alors qu'il a fait de sa vie un combat pour son royaume. Le royaume du colon défricheur est humble et économe, il n'a rien à voir avec la fastuosité monstrueuse des véritables royaumes des rois. Dans le royaume des rois, Hauris cherche la vache du royaume des colons pour aller leur parler, parce que la vache à hauteur d'homme en fait partie. Le colon ne pense pas comme ceux qui se mirent dans les grands miroirs, il pense à même le sol, au même niveau que la vache qui n'a pas besoin de grands miroirs pour exister, c'est ainsi que Hauris et sa femme se jettent à leur rencontre pour converser. La fin de *Gens d'Abitibi*, c'est en quelque sorte le discours d'adieu de Hauris. C'est le discours de Nonome, le gros taureau « qui a du Morin dans le nez » (en référence à Camille Morin, son ancien maître). Morin explique d'ailleurs à ce moment que la solitude pour un cultivateur, ça n'existe pas, qu'il est toujours entouré de tous les animaux – Hauris lui répond qu'en effet les animaux leur

parlent tout le temps¹⁶². Des animaux qui parlent jusqu'à la beauté de l'air d'été, la nature enchante le colon défricheur avant n'importe quelle existence citadine et urbaine :

« Nous autres ast'heure, on n'a plus de misère. La misère c'pour les autres. Y'a rien d'plus sérieux que j'dis là ! Les pauvres martyrs qui travaillent 70-76 piastres en ville... mon vieux, à travers du ciment pis., V'la l'été là ! Regarde la belle p'tite air qu'y fait à matin icitte ! Penses pas que c'est pas généreux de la nature ça¹⁶³ ? »

À la toute fin du film, comme si Hauris n'avait plus rien à dire à personne, Hauris et Nonome se mettent à discuter ensemble. L'homme et le taureau. Ils se comprennent et se répondent. N'est-ce pas là le respect et l'amour de la terre ?

¹⁶² Camille poursuit en disant que « la solitude ça mon vieux, c'est pour un vieux qui est dans un appartement su'a rue Saint-Laurent à Montréal pis qu'y'est pris là mon vieux pis qu'y'a rien'que la pension d'un petit loyer. »

¹⁶³ *Gens d'Abitibi*, réalisé par Pierre Perrault (ONF, 1980), 01:30:24.

CHAPITRE DEUX : La Québécoisie

« Voll Verdienst, doch dichterisch, **wohnet** der Mensch auf Dieser Erde. »

« Well deserving, yet poetically man **dwells** on this earth. »

« Non sans mérite, pourtant poétiquement **habite** l'homme sur cette terre. »

FRIEDRICH HÖLDERLIN, *In lieblicher Bläue*

Un archipel

Ma sémiologie s'arrête ici. Chaque personnage, chaque essai sémantique, aurait pu bénéficier d'un forage sémiotique beaucoup plus profond, mais je m'arrête ici. Cependant, quiconque pourrait continuer l'analyse ou même voir différentes convergences archétypales et différentes structures de sens, puisque, tel que mentionné en introduction, l'analyse figurale est sans fin comme le sont la mémoire et l'imagination. Mais il faut maintenant se demander quel est l'intérêt d'un pareil éventail de personnages ? Personnages que l'on peut appeler à partir de maintenant *sous-figures* par souci de clarté quant au reste de mon argument. Ils font état évidemment d'un ensemble de formes, de structures et de constellations de sens qui sont présentes dans les films et les écrits de Pierre Perrault, mais encore, qu'en est-il de la résonance de son œuvre ainsi envisagée ? Perrault ne cherchait pas à faire simplement du cinéma pour dresser des portraits, il était un penseur et pour le spectateur/lecteur sa pensée s'entend et se voit dans ces sous-figures. Elles résonnent ensemble, dans une polyphonie discursive où leurs ressemblances et leurs différences s'agencent et se recourent. Au point où j'en suis, c'est donc d'abord cette polyphonie que je suis désormais en mesure d'orchestrer. La première étape de ce dernier chapitre consiste

donc à cartographier ce réseau figural, cet archipel de sous-figures, ce rhizome, afin de voir apparaître l'ultime figure de l'habiter inhérente à la Québécoisie.

Daniel Laforest évoque cette idée à même le titre de son brillant livre *L'archipel de Caïn*. L'entreprise de Laforest est beaucoup plus grande et se distingue de la mienne à plusieurs égards, mais il termine son étude en ouvrant, pour ne pas dire en laissant des portes ouvertes sur des voies qui, à mon idée, sont très fécondes. La troisième et dernière partie, tout particulièrement la dernière section du dernier chapitre, intitulée « Habiter l'album¹⁶⁴ », ouvre la marche pour ce vers quoi je souhaite me diriger. Laforest clôt sa grande analyse en se penchant sur un livre bien singulier de Perrault, *Discours sur la condition sauvage et québécoise*, et il note tout particulièrement le « caractère fondamental » du livre à l'intérieur de son œuvre¹⁶⁵. La façon dont le livre de Perrault est organisé consiste en un enchevêtrement de personnages qui forment l'album :

« Les paroles/images de navigateur ou de pêcheur, d'autochtone chasseur ou de cultivateur défricheur sont des grappes de sens qui s'entrechoquent ou s'entremêlent et qui assurent ainsi le contenu de leur petit îlot de "pays". L'autonomie, chez Perrault, est une fonction du collectif¹⁶⁶. »

Laforest poursuit : « Il n'y a qu'un discours *et* il y en a plusieurs. Il n'y a qu'un livre mais il pourrait y en avoir mille. [...] Chaque chapitre, chaque lieu dans la mémoire peut dès lors s'appeler pays¹⁶⁷. » On sent l'émergence tranquille d'une carte – d'un rhizome! Laforest en reste là, mais je crois qu'il y a là l'opportunité de décrire et de comprendre ces « grappes de sens qui s'entrechoquent » afin d'arriver à une réflexion sur la *coappartenance*¹⁶⁸ de celles-ci à l'intérieur d'un grand réseau

¹⁶⁴ Laforest fait référence à l'album au sens très idiosyncrasique de Didier Dufour : « D'abord le mot album. Nous l'empruntons au langage de Didier Dufour dont il faut tout de suite dire qu'il ne se contente pas du pied de la lettre. [...] Et le mot album dans sa bouche signifie tantôt le village, souvent la descendance, parfois la "délignée", à l'occasion le voisinage, jamais l'endroit où on range des photos... mais toujours, d'une façon ou de l'autre et plus ou moins, le pays! » *Un pays sans bon sens !*, 10.

¹⁶⁵ Daniel Laforest, *L'archipel de cain : Pierre Perrault et l'écriture du territoire.*, 271

¹⁶⁶ *Idem.*, 275-76-77 (ses italiques).

¹⁶⁷ *Idem.*, 281.

¹⁶⁸ Terminologie d'Heidegger : *Zusammengehören*, en anglais *belonging together*.

sémiotique – qu'on nommera en effet rhizome – lequel permettra de repérer ce qui s'organise entre les différentes sous-figures qu'on trouve chez Perrault. Ces grappes de sens s'avère être en fait ces sous-figures que j'ai fait émerger au précédent chapitre et il faut maintenant, pour en faire sens, tracer les lignes entre elles. Ainsi apparaîtra sur ce grand territoire nordique : la Québécoisie, sorte de paradigme territorial où tous ces gens habitent. La figure de l'habiter est ce qui donne vie aux sous-figures à l'intérieur de la Québécoisie – c'est en habitant pleinement que la Québécoisie devient possible.

Quelques mots d'abord sur la notion de rhizome. J'entends ici le rhizome selon l'acception qu'on trouve chez Deleuze et Guattari dans l'introduction de *Mille Plateaux* :

« [...] à la différence des arbres ou de leurs racines, le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque [...] le rhizome n'est fait que de lignes¹⁶⁹ [...] »

Les deux auteurs continuent un peu plus loin :

« Contre les systèmes centrée (même polycentrés), à communication hiérarchique et liaisons préétablies, le rhizome est un système acentré, non hiérarchique et non signifiant, sans Général, sans mémoire organisatrice ou automate central, uniquement défini par une circulation d'états [...] »

Ils terminent enfin : « Un rhizome ne commence et n'aboutit pas, il est toujours au milieu, entre les choses, inter-être, *intermezzo*. L'arbre est filiation, mais le rhizome est alliance, uniquement d'alliance. L'arbre impose le verbe "être", mais le rhizome a pour tissu la conjonction "et... et... et..."¹⁷⁰. » Le rhizome, pour Deleuze et Guattari, s'oppose aux racines – qu'ils appellent des « systèmes arborescents » – en ce que les racines évoquent une logique et une structure duale qui « retarde la nature », alors que le rhizome est émancipatoire parce qu'il est hétérogène et à entrées multiples : on y entre et on y sort à son gré ; il ne se soumet à aucun télos étranger. C'est donc en

¹⁶⁹ Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. Mille Plateaux*. (Paris : Minuit, 1980), 31-2.

¹⁷⁰ *Idem.*, 36.

ces termes, c'est-à-dire en rhizome, qu'il me sera donné de penser dans les paragraphes qui suivent afin de voir se cartographier les points de rencontre figuraux que j'ai posés à l'intérieur de cette Québécoisie. Je propose au lecteur de garder en tête ce processus heuristique singulier qui peut parfois sembler non-linéaire, mais c'est bien justement parce que le rhizome est fait de chemins multiples qu'il m'accorde cette non-linéarité. Cette manière de faire correspond d'autre part au travail de l'imagination sur ma *memoria* désormais constituée, on verra comment se déploie la figure de l'habiter à travers ce travail d'imagination. Ayant passé en revue et relevé les traits de chaque sous-figure au précédent chapitre, je tenterai de tracer les lignes entre elles par le biais des traits qu'elles se partagent. Et cartographie il y a puisque les traits et les sous-figures que j'ai repérés ont tous effectivement à voir avec le territoire et avec l'habitation/l'occupation de ce territoire¹⁷¹. Certains traits sont exclusifs à certains personnages, mais d'autres traits s'arriment à plusieurs et dessinent ainsi les lignes. C'est par ce fait même que le rhizome prend forme – les auteurs de *Mille Plateaux* notent qu'« écrire n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier, même des contrées à venir¹⁷². »

Le rhizome

Il y a donc cinq sous-figures. Puisqu'il n'y a pas de point d'entrée unique, je me permets de commencer à cartographier avec le navigateur insulaire, un peu arbitrairement, mais aussi pour sa position que j'ai qualifiée plus tôt de médiane – pourrais-je dire d'ores et déjà que le navigateur insulaire est *intermezzo* (bien qu'ils soient tous des passages, des lieux de rencontre, et non pas des cimes d'arborescence). Le navigateur insulaire, on l'a vu, c'est l'habitant de l'Île-aux-Coudres et

¹⁷¹ Je reviendrai plus bas sur le concept d'habitation (*dwelling*) qui me permettra de bien montrer comment l'être humain est dans l'espace, i.e. son territoire, notamment en prenant mes assises chez Heidegger.

¹⁷² *Capitalisme et schizophrénie. Mille Plateaux.*, 11.

c'est aussi le pêcheur de Toutes Isles. Il est marqué par l'oxymore, à la fois sur la terre et sur la mer, sous-figure de l'entre-deux. Il pêche dans l'eau à pied, il marche sur l'eau du fleuve (englacé) et transporte sa maison sur l'eau avec un bateau (voiture d'eau). Qu'il s'agisse du Marsouin de l'Île-aux-Coudres ou du Nord-Côtier de Toutes Isles, tous deux sont insulaires. Le premier en fait sa fierté très explicitement – « nous autres icitte à l'île on est des insulaires... » – mais qu'est-ce à dire de l'île ? L'île est en dérive sur l'eau, les îles perraldiennes sont continentales, Deleuze dit que ces îles « rappellent que la mer est sur la terre, profitant du moindre affaissement des structures les plus hautes¹⁷³ », mais je dirais plutôt que l'île, *pour l'insulaire* en tout cas, lui rappelle toujours que sa terre est sur la mer, pas l'inverse. Son île dérive sur l'*eschaton* marin, dans un lieu de nulle part sur lequel l'insulaire devient, le temps de trois saisons, un navigateur. Comme un survivant errant, il erre en territoire hostile, difficile et sans frontière (la mer étant toujours impossible à quadriller). Il doit user de la mer parce qu'une île est entourée d'eaux. Au début de *Cornouailles*, les caméramages scrutent un glacier qu'ils nomment « le glacier rigolant » ; et « c'est bien malgré lui que l'intarissable glacier libère une eau accumulée dans un autrefois incalculable autorisant, par le fait même, la dissidence minuscule du pavot insulaire¹⁷⁴. »



Image 15. Glacier rigolant.



Image 16. Pavot insulaire.



Image 17. Pavot insulaire.

Le territoire arctique et rocheux du survivant errant donne naissance à une île : il y a là, en une phrase, l'immémoriale histoire du bouclier canadien et de ses glaciers qui se sont tranquillement

¹⁷³ Gilles Deleuze, *L'île déserte. Textes et entretiens 1953-1974.*, 11.

¹⁷⁴ *Cornouailles*, 06:53.

retirés pour faire place aux milliers de lacs, aux Toutes Isles et bien entendu, au fleuve – ce fleuve duquel éclot une Île-aux-Coudres tel un pavot insulaire. Mais il faut poursuivre la course de l'île en dérive et de ces navigateurs errants pour constater leur appartenance au nomadisme.

Or, l'Indien, bien qu'occupant un territoire strictement terrestre dont le « large » n'est pas marin mais côtier, est l'incarnation par excellence du nomadisme, il est en mouvement perpétuel et cyclique (au rythme des saisons) entre l'intérieur des terres et les littoraux (qu'il appelle le large). Dans un mouvement contraire à celui du navigateur insulaire qui, lui, quitte les rivages de sa terre (son île) pour aller au large marin, l'Indien quitte le large côtier pour aller à l'intérieur des terres. L'un va à l'intérieur des mers d'où il vient (Jacques Cartier), alors que l'autre va à l'intérieur des terres d'où il vient aussi (c'est la terre qui l'a engendré – *autokhthon*). Les deux occupent leur territoire sans frontière pour chasser et pêcher : l'un nomade du caribou, de l'ours, du porc-épique ; l'autre du marsouin, du loup-marin, de la morue. Il faut noter au passage leurs embarcations de bois avec lesquelles ils se déplacent. Le canot d'écorce de l'Indien et la voiture d'eau en bois n'évoquent-ils pas le même rapport de navigation sur les eaux douces ? L'insulaire « entre la mer et l'eau douce » pêche autour de son île à bord de sa voiture d'eau comme l'Indien dans ses rivières. Par ailleurs, quand Laurent Tremblay dit que les navigateurs de l'île sont venus au monde dans des canots, comment ne pas entendre la rime des Indiennes des temps anciens qui accouchaient parfois dans des canots à défaut de s'être rendues à temps à la tente. Et que dire des goélettes, ces bateaux de bois avec lesquels ils se rendaient en mer entre Terre-Neuve et Montréal, ou même entre la Bretagne et le Canada. L'Indien fait de même en parcourant les rivières jusqu'au bout des arbres du Mouchouânipi. Et finalement on sait que l'Indien, quand il quitte pour la chasse, part en raquettes avec une traîne et que sa maison, sa tente, tient sur cette traîne. Il transporte sa maison avec lui – on le voit très bien dans le film *Attiuk* dans de longues séquences où le groupe de chasseurs marche dans la neige en tirant leur traîneau. On peut de ce fait tirer une autre ligne

jusqu'au pêcheur de Toutes Isles qui tire sa maison sur l'eau d'une île à l'autre¹⁷⁵. C'est le même rapport, l'un dans la forêt, l'autre sur l'eau. Il y a là enfin une ligne à tirer avec le survivant errant sans feu ni lieu, j'ai cité ce passage plus haut :

« Le sauvage, lui, ne perd pas son chemin puisqu'il poursuit un pays sans route. Il est toujours à destination car il fréquente le non-lieu. Le nord est partout dans la mesure où il ne va nulle part. Il se rend au bout de la marche. Il arrive là où il s'arrête. Au bout de la marche. Il habite partout, toute la forêt, puisqu'il est l'habitant des forêts. Il est toujours dans la bonne direction, étant sans feu ni lieu comme l'herbivore¹⁷⁶. »

Le coureur des bois aussi s'aligne dans ce nomadisme. Le coureur des bois émule l'indianité, il est un ensauvagé. À défaut d'être autochtone, indigène, il est exogène. Né sédentaire, transformé nomade, il fait preuve de sauvagerie et entend le même mysticisme de la nature et de la forêt. Il a le même rapport magique avec son environnement que l'Indien qui appelle le caribou avec le tambour, il entend l'appel de la nature, c'est plus fort que lui. L'Indien est son modèle et tend à apprendre de lui. Le coureur des bois parle aussi aux animaux, il les entend et les connaît. Dans *La bête lumineuse*, c'est Barney (Indien) qui est délégué au *call* à l'orignal, mais les autres chasseurs ont acquis ce pouvoir aussi (tellement qu'ils réussissent même à imiter l'orignal lors de la fameuse séquence où Michel et Bernard trompent Stéphane-Albert et Maurice). Il faut dire aussi que dans cet épisode, c'est Barney qui *call* aux deux chasseurs cachés dans la forêt – l'Indien et les coureurs des bois s'entendent et se comprennent dans la langue de l'animal. Au-delà de cette supercherie, les chasseurs réussissent à tuer du gibier par eux-mêmes, parce qu'ils connaissent bien la forêt et les chemins des animaux – même s'ils se trompent parfois comme le prouve Benjamin Simard quand André Mark lui reproche que ce n'est pas son chemin, mais celui du caribou. Le coureur des bois apprend toujours de l'Indien.

¹⁷⁵ Je note au passage le fait qu'on retrouve aussi le colon défricheur parfois en train de déplacer sa maison (*Un royaume vous attend*), mais essentiellement sédentaire, c'est pour lui l'échec de son entreprise paysanne. Quitter le royaume c'est la mort du royaume.

¹⁷⁶ *La mal du nord*, 170. (Voir note 85.)

Dans le bois, à la chasse, plus rien n'existe pour le coureur des bois, il ne fait qu'un avec la forêt – Benjamin Simard dit qu'ils ont de la sève dans les veines. Il y a là un rapport magique qui se rapproche de celui que l'Indien entretient avec la nature : l'autochtone engendré par la terre et le coureur des bois qui a désormais de la sève à la place du sang. La sauvagerie, c'est tout ce qui compte pour le coureur des bois. Bernard disait qu'il prendrait l'original avant n'importe quelle femme au monde, qu'à la chasse il en perd même son âme. Aux yeux du coureur des bois, plus rien n'a de valeur que la vie en forêt. On croirait y voir une sorte d'excommunication ou d'hérésie volontaire contre la société. Allez vivre avec les Indiens et comme les Indiens, n'est-ce pas aliéner son âme (et sa place au Ciel) en échange d'une liberté totale ? Les Indiens nomades ne représentent pas grand-chose aux yeux de l'Empire qui ne cherche qu'à les sédentariser, à tout le moins ils ne demeurent que des hors-la-loi braconnier, tout comme l'est souvent le coureur des bois. Le navigateur Laurent Tremblay fait preuve qu'il y a du coureur des bois dans le navigateur insulaire, et rappelle sans aucune honte qu'en certains temps de misère il n'a jamais hésité à aller braconner des guibous (hibous). C'est leur forme de résistance à tous que d'évoluer en dehors des lois en braconnant¹⁷⁷.

Il faut revenir à ce rapport étroit entre l'homme et son environnement concernant le coureur des bois et l'Indien, car cette symbiose est également présente chez le navigateur insulaire et le colon défricheur. L'Indien et le coureur des bois vivent au rythme des cycles naturels du monde, mais cela n'est pas étranger au navigateur insulaire qui pêche au rythme des marées – principe naturel du cosmos difficilement raisonnable qu'ils s'expliquent avec beaucoup d'admiration : « [...] dans l'affaire de la nature... tout marche avec la lune... [...] Ça... la lune... mon p'tit

¹⁷⁷ Rappelons les paroles de Didier Dufour : « Pour [eux], ça représente un refus d'être remorqué quotidiennement par des gens qui [leur] donnent des ordres, qui [leur] donnent des mandats qui correspondent pas à [leur] potentiel d'activités. » *Un pays sans bon sens !*, 01:42:30 ; *Un pays sans bon sens !*, 218. (Voir note 110.)

garçon... c'est une chose qu'est ben terrible¹⁷⁸!!! » Il y aussi la parole qu'ils partagent avec l'animal. L'Indien communique avec le caribou par le tambour et les rêves, le coureur des bois (dans un lien moins originaire que celui de l'Indien parce qu'exogène) entend l'appel de l'orignal et de la forêt tout lui répondant, alors que les pêcheurs de l'Île-aux-Coudres, quand ils attrapent finalement le marsouin grâce aux forces divines de la lune, s'exclament en parlant au blanchon : « Tiens mon vieux! Tu t'es fait prendre mon ami... Ça fait trente-huit ans que je t'ai pas vu mon gars! [...] Venez lui donner la main les gars¹⁷⁹! » Pour s'être donné à la pêche, le marsouin mérite bien qu'on lui rende ses honneurs en le respectant – les pêcheurs procèdent d'ailleurs à une série de prières à même la capture. Chez l'Indien, les rituels du tambour, de manger l'entièreté du caribou et de bien parler des animaux tiennent le même rôle dans l'imaginaire. Et que dire de Hauris à la fin de *Gens d'Abitibi* qui se contente de discuter avec le taureau Nonome, sans doute parce qu'ils sont les seuls à se bien comprendre – Camille Morin et Hauris s'entendent à dire qu'ils ne sont jamais seuls, aussi isolés soient-ils, parce que les animaux leur parlent constamment. Ces hommes qui parlent aux animaux sont comme un signe de leur symbiose avec leur territoire. Le colon défricheur ici partage des traits avec l'Indien notamment, d'autant plus qu'il va sans rappeler son essence terrienne : Hauris parle de « terrien né » au même titre que je soulignais la naissance à même la terre de l'*autokhthon*. Continuellement, le colon défricheur est à l'écoute et répondent aux autres formes de vie qui habitent avec lui. Il est, serait-on porté à croire, le moins en symbiose avec la nature parce qu'il opère une domination de la terre en coupant, défrichant et cultivant. Ainsi faut-il rappeler à quelle échelle le colon défricheur œuvre-t-il : à grandeur d'homme. Cet homme qui est capable de compter ses poules et de parler à chacune de ses vaches. Le colon défricheur a

¹⁷⁸ Propos tenus par Grand-Louis dans *Pour la suite du monde*, 00 :07 :00 ; Pierre Perrault, *Pour la suite du monde* (Montréal : Hexagone, 1992), 38-39.

¹⁷⁹ *Pour la suite du monde*, 01:25:38.

beau être le seul être complètement sédentaire chez Perrault, il entretient quand même des relations bonnes avec sa terre et avec ce qui vit dessus *avec* lui. À Versailles, dans un royaume à l'échelle des Dieux et d'un Roi-Soleil, là où son image ne se reflète dans aucune glace, c'est plutôt dans une vache que Hauris trouve une réflexion. Le royaume de Hauris est petit, humble et suffisant. Enfin apparaît ici aussi le survivant errant de *Cornouailles* : « comme des paysans à la conquête des pays, petit à petit, tête baissée, les bœufs musqués s'emploient sans répit à engranger le soleil de minuit pour affronter la prochaine nuit polaire » ; et aussi : « après deux bonnes heures de broutage assidu, les moissonneuses, infatigables, s'installent confortablement dans l'immense paresse apparente des ruminations pour procéder à l'ensilage des récoltes¹⁸⁰. »

Par ailleurs, le colon défricheur et le navigateur insulaire se rejoignent sur le plan du sédentarisme. Jacques Cartier est un terrien, Alexis Tremblay est un cultivateur et l'Île-aux-Coudres est effectivement parsemée de champs. La terre insulaire peut bien flotter sur la mer, elle est malgré tout cultivable et fertile. Le navigateur en colonisant son île s'est constitué un royaume à la manière du colon défricheur. Il coupe les arbres aussi et même qu'il en fait des harts pour pêcher le marsouin. L'insulaire coupe des arbres pour cultiver, mais il replante aussitôt des arbres dans l'eau pour tendre sa pêche ! Le navigateur insulaire devient donc un colon quand il est sédentaire sur son île, son royaume. J'ai mentionné plus haut le caractère nomade de la navigation en mer et de la ligne qui se trace par conséquent entre le navigateur et l'Indien, mais je ne peux laisser de côté la relation entre l'île du navigateur et le royaume d'Abitibi. Les gens de l'Île-aux-Coudres se réclament de Cartier et on sait que le navigateur breton était d'abord terrien, mais qu'il a aussi largué ses amarres à Saint-Malo : péninsule fortifiée de remparts. J'ai rappelé la contiguïté entre les fortifications malouines et les battures de l'Île-aux-Coudres que les habitants appellent

¹⁸⁰ *Cornouailles*, 18:14.

bien justement des remparts. L'île est clôturé, délimité, géographiquement. À l'opposé par exemple, l'Indien ne l'est pas. S'il l'est, c'est qu'il stationné dans une réserve et que sa désolation est imminente. Mais le sédentaire terrien, lui, habite un espace délimité. Pour l'insulaire, ses bornes sont naturellement déterminées, pour le cultivateur du royaume, c'est lui qui le clôture – je rappelle la séquence de l'installation de la clôture dans *Gens d'Abitibi*, séquence qui n'est pas sans rime avec la « forêt burlesque des harts¹⁸¹ » qu'élabore les pêcheurs de marsouins à l'Île-aux-Coudres.



Image 18. Plantation de clôture. Hauris et Dani.



Image 19. Plantation des harts à l'Île.

Ces clôtures se résument à une affirmation de souveraineté, mais il n'est en aucun temps question d'ermite. Camille Morin a beau être l'homme au bout du rang et Cyrille Labrecque le dernier des survivants, jamais on-t-il désiré vivre dans l'isolement, au contraire, on les *contraint* à vivre dans l'isolement (le gouvernement expropriait les habitants des paroisses abitibiennes). Être contraint à l'isolement, ce n'est pas l'insularité. Un insulaire le rappelle à bon escient : « le caractère d'insulaire c'est savoir se servir de la mer ... » pour toujours être en mesure de ne pas justement être pris sur son île et la pêche à marsouins est une autre représentation exemplaire de cette capacité à se servir de la mer. Ce que dit Alexis finalement, c'est que ce qui définit l'insularité, c'est le fait de savoir sortir, c'est le fait de n'être justement pas cloisonné enfermé et fermé.

¹⁸¹ Pierre Perrault, « Discours sur la parole, » dans *De la parole aux actes*, 33

Le philosophe Alain Deneault, suivant l'ethnologue et philosophe Jean Cuisenier sur la question, nous dit qu'il y a une mauvaise réputation attachée au concept d'île et que cela est dû au fait que notre vocabulaire francophone en la matière nous vient des Romains. Pour Deneault, l'île doit être synonyme de création et d'émancipation (c'est l'île chez Deleuze notamment)¹⁸². Les Romains, rappelle-il, étaient de piètres navigateurs, ils n'aimaient pas les îles et ne les nommaient pas par des sèmes positifs. Voici ce que nous dit Jean Cuisenier :

« Dans “île”, “isle” en vieux français, gît et se perpétue le vieux mot latin *isola*. Celui-ci retient le sens de solitude, que l'on trouve dans le français “isoler”, renvoyer à la solitude, et dans le français “désoler”, détruire jusqu'à ce qu'il n'en reste plus qu'un seul, ravager¹⁸³. »

Les Grecs, toujours chez Cuisenier, avaient un vocabulaire bien différent pour parler de l'insularité.

Ils parlaient de *nèsos* :

« Car “*nèsos*” signifie aussi ce qu'en notre langue nous nommons, avec des habitudes de terriens qui saisissent mal les réalités marines, une terre qui est presque isolée, une “presqu'île”. Pour des marins, ce qui est alors visé, ce sont ces terres qui semblent se détacher des masses se tenant ensemble au point de ressembler à une terre se suffisant à soi¹⁸⁴. »

L'île comme *nèsos* est un lieu « habité à part entière » et qui n'est pas une isolation insulaire, mais une émancipation insulaire. L'Île-aux-Coudres est un *nèsos*, le Mouchouânipi, Toutes Isles, et le Nord sont également des *nèsos*. C'est aussi le royaume de Hauris et de Camille Morin. Il faut se rappeler les paroles de Michel dans *L'Acadie, l'Acadie ?!* quand il décrit son île pour qu'on se rende compte qu'il cherche tout simplement son *nèsos*. Je le cite à nouveau pour bien comprendre :

« J'aimerais avoir un grand foyer, du feu, assis sur un île avec un livre, faire tout ce que j'voudrais. J'me lèverais de bonne heure le matin, j'prendrais mon p'tit jus d'tomate, ma p'tite musique. Ben tranquille. [...] Une belle maison faite en bouleau, ronde, en bois rond pis avec un gros foyer qui brûle pis qui fait du bruit. Pak! Pak! Pak! [...] Chaque fois j'regarde l'île, j'veux y aller à l'île, mais j'ai jamais pu y aller. Là

¹⁸² Alain Deneault « Conférence Alain Deneault – 6 octobre 2022, » Youtube, 3 novembre 2022, <https://youtu.be/Z-Pk3Rfq6OA>.

¹⁸³ Jean Cuisenier, « Fictions homériques et réalités insulaires, » *Ethnologie française* 36, no. 3 (2006) : 407.

¹⁸⁴ *Idem*.

j'suis rendu à 21 ans pis l'île, j'la vois y'a des grandes plages blanches... Y'a du bois partout. Y'a deux, trois moutons sauvages qui s'promènent. Elle est longue, un mile, un demi-mile de large. Pis ça, c'est mon île¹⁸⁵. »

Michel veut s'émanciper sur l'île, au même titre que les cultivateurs de l'Abitibi veulent se suffire à eux-mêmes sur leur royaume, que les Indiens de la terre sans arbre veulent chasser le caribou et que le navigateur insulaire marsouins désire vivre de son bateau de bois sur le fleuve. Mais pour l'instant, ils sont tous contraint à l'isolement néfaste : les navigateurs sont à quai (*Les voitures d'eau*), les Indiens sont parqués dans des réserves, le royaume est décapité, le chasseur braconne et le survivant errant est oublié dans son mutisme. Ils sont contraints et condamnés à être des hommes sacrés. Le survivant errant étant une sous-figure du vide, de l'absence, est réduit à un curieux état de siège en ce sens qu'il n'est seulement qu'en mesure de résister à défaut de pouvoir habiter proprement. Les étudiants acadiens en sont l'exemple le plus clair, alors que chez le bœuf musqué, surtout dans *Cornouailles*, Perrault tend à finalement trouver une lumière émancipatrice. Mais le survivant errant demeure une métonymie figurale, parce que tous les autres personnages de l'imaginaire perraldien le rejoignent dans sa résistance. L'Indien qui erre dans son passé ayant perdu l'art de construire un canot et réduit au silence de la réserve hétérotopique ; le navigateur insulaire qui a perdu son fleuve ; le coureur des bois qui braconne en hors-la-loi ; le colon défricheur qui voit son royaume se faire replanter en forêt et sa maison expropriée sur un camion. Tous ces gestes (le nomadisme, la navigation, la chasse, la pêche, l'agriculture, le droit de parole, etc.) sont des pratiques perdues, voire illégales par les voies de l'expropriation ou de la ghettoïsation. Personne n'est plus en mesure d'occuper le territoire, ils sont effectivement tous déterritorialisés, mais ces pratiques dans la Québécoisie, hors de l'Empire, sont bien loin d'être disparues ou illégales, au contraire, elles contribuent à l'habitation et une relation avec le territoire.

¹⁸⁵ (Voir note 60.)

Ainsi revient l'île comme *nèsos*, comme acte de création et de résistance, l'île comme le propre d'une habitation bonne. Le rhizome rend cela explicite, les lignes se tracent entre les sous-figures et forment cette Québécoisie que cherche Perrault. C'est dans cette multiplicité de liens que tous les gens documentés par Perrault habitent un territoire imaginaire commun. Ils ont chacun leur bout de terre où l'habitation ne relève pas d'une fermeture, mais bien d'une relation. « L'autonomie, chez Perrault, est une fonction du collectif¹⁸⁶ » écrit Daniel Laforest et rien n'est plus juste et c'est véritablement ce que j'ai tenté de montrer : comment chaque sous-figure est en relation avec les autres collectivement. Pour ce faire, j'ai d'abord relevé des traits pour chaque archétype avant d'examiner lesquels sont partager et c'est ainsi que j'ai cartographié le rhizome. Cependant, quelques questions demeurent. Cette Québécoisie ainsi dessinée, que dit-elle ? Qu'est-ce que ce pays que cherche Perrault ? Ce paradigme à la fois imaginaire et territorial, cet album, sur lequel habitent ces gens. Comment habitent-ils et comment cette habitation est-elle possible ? Qu'est-ce que la figure de l'habiter ?

Qu'est-ce qu'habiter ?

Pour conclure mon entreprise, il y a un dernier concept qu'il me faut apporter pour mener à bien ce que j'ai mis en jeu jusqu'à maintenant. Il suffit de se demander comment ces sous-figures agencées, cette carte, ce rhizome, cet imaginaire se constitue en une habitation – en un *dwelling*. L'habitation – *dwelling* en anglais, *Wohnen* en allemand – est un concept élaboré dans l'œuvre du philosophe allemand Martin Heidegger et qui concerne *la manière dont l'humain est dans le monde*. Il n'est pas question d'une habitation au sens d'un abri, d'une demeure ou d'une maison, mais bien du *comment l'humain habite, comment l'humain est*. Depuis Heidegger, plusieurs se sont

¹⁸⁶ Daniel Laforest, *L'archipel de cain : Pierre Perrault et l'écriture du territoire.*, 275.

penchés sur ce concept, notamment Christian Norberg-Schulz qui l’aborde depuis l’architecture, ou encore chez Emmanuel Levinas et Massimo Cacciari qui l’intègrent à leurs systèmes philosophiques, mais ça reste chez Heidegger que la question se pose le plus frontalement. « Qu’est-ce que l’habitation ? *What is it to dwell ? Was ist das Wohnen ?* », voici la question avec laquelle il ouvre « Bâtir habiter penser » (« *Building Dwelling Thinking* » / « *Bauen Wohnen Denken* »)¹⁸⁷. Il y a une conception de l’habitation chez Heidegger qui a très souvent été mal comprise par les commentateurs, comme l’explique Jeff Malpas en l’occurrence¹⁸⁸. Ce qu’il faut comprendre c’est que le concept d’habitation pour Heidegger est intimement lié aux concepts de place et d’identité, et comme ces concepts sont souvent mécompris en premier lieu, il en va de même pour l’habiter. Pour mon étude ici, une bonne conception du *dwelling* se résume à bien comprendre ce que Perrault cherche dans la Québécoisie et comment les sous-figures ainsi repérées existent et habitent, comment elles *sont* dans la Québécoisie¹⁸⁹. C’est d’ailleurs dans ce verbe être que se trouve la figure de l’habiter.

Jeff Malpas note deux idées reçues concernant la notion de *dwelling*, d’habitation. La première fait référence à Christian Norberg-Schulz. L’architecte prétend que « our dwelling in place grants us an identity and a meaning that we would otherwise lack – we find ourselves in

¹⁸⁷ Martin Heidegger, « Bâtir habiter penser, » dans *Essais et conférences*, trad. André Préau (Paris : Gallimard, 1958 [1954]), 170 ; Martin Heidegger, « Building Dwelling Thinking, » dans *Poetry language thought*, trad. Albert Hofstadter (New-York : Harper & Row, 1975), 145 ; Martin Heidegger, « Bauen Wohnen Denken (1951), » dans *Gesamtausgabe. Band 7. Vorträge und Aufsätze* (Frankfort-sur-le-Main : Vittorio Klostermann, 2000), 147.

¹⁸⁸ Jeff Malpas, « Rethinking Dwelling : Heidegger and the Question of Place, » transcription d’une conférence donnée à l’École d’architecture de l’Université d’Auckland, 26 mai 2012. <https://jeffmalpas.com/wp-content/uploads/Rethinking-Dwelling-Heidegger-and-the-Questi.pdf>.

¹⁸⁹ Éric Chaput dans son texte « L’oumigmag et la question de l’être : Une comparaison entre l’œuvre de Pierre Perrault et la philosophie de Martin Heidegger » a très justement repéré un parallèle entre le cinéaste québécois et le philosophe allemand. Sa proposition est la suivante : « Je pense que Heidegger est pertinent pour une lecture de Perrault, et Perrault salutaire pour une lecture de Heidegger : les conceptions du *Dasein* et de l’être offrent un cadre adéquat pour penser le projet de et l’œuvre de Perrault ; des films comme *Pour la suite du monde* et *L’oumigmag* permettent d’illustrer plusieurs des thèses du philosophe allemand. » Éric Chaput, « L’oumigmag et la question de l’être : Une comparaison entre l’œuvre de Pierre Perrault et la philosophie de Martin Heidegger, » dans *Traversée de Pierre Perrault*, dir. Michèle Garneau et Johanne Villeneuve (Montréal : Fides, 2009), 169-186.

place, and to dwell is to have found oneself, to have found a proper sense of oneself, *to have found a sense of belonging*¹⁹⁰. » Selon Malpas, la vision de Norberg-Schulz tend à prétendre qu'habiter (*to dwell*) renvoie à un mode d'existence *parmi* d'autres, ce qui dévalue beaucoup la complexité du concept.

« If it were the case that dwelling did indeed simply name one mode of being among others – although a mode that was no longer possible – then it would name something that could only be of historical or antiquarian interest. Dwelling would be something irretrievably *past*, and of no relevance to our contemporary situation¹⁹¹. »

Cela ferait de toute réflexion sur l'habitation une recherche passéiste et réactionnaire, campée dans la nostalgie d'un *modus vivendi* perdu qu'il se faudrait de retrouver. Des critiques du même ordre (passéiste, réactionnaire, etc.) ont d'ailleurs été faites à l'endroit de Perrault à plusieurs reprises, mais une bonne compréhension du concept d'habitation chez Heidegger permettra de montrer l'errance de ces critiques. C'est justement la deuxième mauvaise conception que note Malpas quant au *dwelling*, à savoir que la place, le lieu (concepts éminemment liés à l'habitation – on habite toujours quelque part) connoteraient toujours quelque chose de fermé et d'exclusif :

« In the work of Emmanuel Levinas, for instance, one finds the claim that the attachment to place, which Levinas does indeed see as exemplified by Heidegger's thought, entails both a *separation* of oneself from others (through the erecting of a boundary between those who belong to 'this' place and those who do not), coupled with a turning away from the other through the very focus *on the place* rather than on the other who appears within that place – so one's attention is turned to the surrounding horizon, as it were, rather than to the face that is immediately before one. [...] As Levinas sees it, then, the association of place with reactionary politics is underpinned by the character of place itself – place is always exclusionary, operating against any genuine sense of engagement with the human – and it is thus that it must stand opposed to any progressive politics, and also to any genuine ethics¹⁹². »

¹⁹⁰ Jeff Malpas, « Rethinking Dwelling : Heidegger and the Question of Place, » 4 (ses italiques).

¹⁹¹ *Idem.*, 12.

¹⁹² *Idem.*, 6.

Selon Malpas, ces deux conceptions erronées – celle de Norberg-Shulz trop simpliste et celle de Levinas marquée par le repli sur soi et l'exclusion de l'autre – sont simplement dû au fait qu'avant toute chose, à la source, le concept d'identité chez Heidegger est mal saisi par ces auteurs.

Pour bien comprendre l'identité selon Heidegger, il faut se tourner vers un essai écrit en 1957, *Le principe d'identité*, dans lequel Heidegger sonde ledit principe d'identité en se référant à un fragment de Parménide qui dit : « Le même, en effet, est percevoir (penser) aussi bien qu'être¹⁹³. » Ce que Heidegger conclut de cette sentence est que l'identité ne fonde pas l'être comme le veut la métaphysique occidentale, mais que l'identité est une coappartenance entre deux choses, entre l'être et la pensée : « [...] la pensée et l'être ont place dans le même et se tiennent l'une l'autre à partir de ce même. [...] L'être est défini à partir d'une identité et comme un trait de cette identité¹⁹⁴. » Ainsi apparaît cette coappartenance qui forme l'identité¹⁹⁵. Heidegger signale ensuite deux manières de voir cette coappartenance : l'une mettant l'emphase sur l'*unité* du « co- » ; l'autre mettant l'emphase sur la *relation* de « appartenance ». Selon que l'on met l'accent sur le « co- » ou sur le « -appartenance » – sur le *belonging* ou sur le *together* ; sur le *Zusammen* ou sur le *gehören* – il y a deux mondes : l'un où c'est l'ensemble (le « co- ») qui a le dessus sur l'appartenance ; et l'autre où c'est l'appartenance qui a le dessus sur l'ensemble. Soit *coappartenance* ou *coappartenance*¹⁹⁶. Malpas l'explique clairement :

« Heidegger takes the first of these ways of thinking to be the more usual, and as underpinning a metaphysical or 'representational' approach according to which

¹⁹³ Martin Heidegger, « Le principe d'identité, » dans *Questions I et II*, trad. Kostas Alexos et al. (Paris : Gallimard, 1968 [1957]), 261 : « τὸ γὰρ αὐτὸ νοεῖν ἐστὶν τε καὶ εἶναι. »

¹⁹⁴ *Idem.*, 262 (mes italiques).

¹⁹⁵ Dans la traduction anglaise, il est question de *belonging together* pour dire coappartenance, alors qu'en allemand, on écrit *Zusammengehören* (*Zusammen* = *together*/ensemble(co-) ; *gehören* = *belonging*/appartenir). Les formulations anglaise et allemande en deux éléments distincts permettent mieux que la formule française (coappartenance) de voir l'aspect relationnel de l'identité comme le définit Heidegger. Martin Heidegger, « Principle of identity, » dans *Identity and Difference*, trad. Joan Stambaugh (New-York : Harper & Row, 1974), 23-41 ; Martin Heidegger, « Der Satz der Identität (1957), » dans *Gesamtausgabe. Band 11. Identität und Differenz* (Frankfort-sur-le-Main : Vittorio Klostermann, 2000), 31-50.

¹⁹⁶ En anglais : *belonging together* ou *belonging together*. En allemand : *Zusammengehören* ou *Zusammengehören*.

belonging is grounded in the unity of that which belongs. On this approach, identity, the self-sameness of the being of the thing, is grounded in the thing understood, one might say, 'autonomously'. The second way of thinking, however, moves us away from the thing understood in such an autonomous fashion, and towards the thing as already placed *in relation* – the belonging together of the thing with itself is not a matter of the simple self-sameness of the thing taken alone, but is rather a *belonging* together of being and thing. Identity thus appears as *relational* – and as relational, so the identity of the thing is also essentially tied to *difference*¹⁹⁷. »

Cet aspect relationnel est on ne peut plus important pour comprendre cette *coappartenance*.

L'identité d'une chose n'est pas une monade, en fait l'identité consiste en une relation, en ce qu'une chose à la fois rassemble et est rassemblée, « the thing as it both *gathers* and is itself *gathered*¹⁹⁸.

» L'identité ainsi comprise n'est pas le lieu fermé de la chose elle-même avec elle-même, mais bien ce lieu ouvert et dynamique de la chose rassemblée et qui fait place à la différence en rassemblant. La différence est impliquée dans la relation même, dans la *coappartenance* de l'identité de la chose. La relation de *coappartenance* tient un rôle essentiel pour saisir une notion centrale à la philosophie de Heidegger, soit l'*Ereignis*, le moment de Copropriation, *the event of appropriation*, moment où « l'homme et l'être sont "propriés" l'un à l'autre¹⁹⁹. » L'*Ereignis*, au même titre que l'identité, est relationnel et trouve sa place dans le Quadriparti que Heidegger élabore dans « Bâtir habiter penser » entre la terre, le ciel, les divins et les mortels : « Les Quatre : la terre, le ciel, les divins et les mortels, forment un tout à partir d'une Unité *originelle* » et de ce Quadriparti, « [dans] la libération de la terre, dans l'accueil du ciel, dans l'attente des divins, dans la conduite des mortels l'habitation se révèle (*ereignet sich*) comme le ménagement quadruple du Quadriparti²⁰⁰. » L'*Ereignis* est présenté éminemment comme quelque chose de topologique, « l'habitation se révèle » (« *ereignet sich das Wohnen* » [mes italiques]) et dans lequel l'identité

¹⁹⁷ Jeff Malpas, « Rethinking Dwelling : Heidegger and the Question of Place, » 7-8 (ses italiques).

¹⁹⁸ *Idem.*, 8.

¹⁹⁹ Martin Heidegger, « Le principe d'identité, » 270.

²⁰⁰ Martin Heidegger, « Bâtir habiter penser, » 178.

comme *coappartenance* s'inscrit pleinement. Dans la différence de ces éléments (terre, ciel, divins, mortels) émerge l'unité de l'*Ereignis*, duquel découle l'habitation. L'habitation fonctionne de la même manière, non pas strictement de manière unitaire et homogène, mais bien dans la différence et la multiplicité de ce qui habite. « Habiter, c'est toujours séjourner *parmi* les choses²⁰¹. » Les éléments du Quadriparti forment une unité seulement dans la mesure où ils sont différents, c'est dans leur différence qu'ils peuvent s'assembler. *Habiter, c'est demeurer dans un état d'ouverture, d'écoute et de questionnement par rapport au monde, c'est être conscient de sa différence, mais aussi de son rôle dans le tout. C'est en restant dans cet état quant à pluralité du monde qu'on peut réellement habiter et par conséquent ne faire qu'un avec lui. « To dwell is to stand in such a relation of attentiveness and responsiveness, of listening and of questioning, and this means that the question of dwelling is never a question that is ever settled or finally resolved²⁰². »*

La figure de l'habiter

Pierre Perrault a probablement été charmé dès le départ par l'Île-aux-Coudres pour ces raisons, il y a vu une habitation, mais comme on le sait, son œuvre s'est endurcie après le cycle marsouin, à partir de 1970 avec *Un pays sans bon sens!* qui marque une césure dans son travail et où il s'est mis à constater l'isolement et l'égarément des différents pays qu'il filmait (l'Acadie, l'Abitibi, le Mouchouânipi, le Nord). Il a constaté des désordres, mais il a cherché des habitations partout où il est allé, il a cherché des bouts de Québécoisie. J'ai commencé mon analyse avec le survivant errant (par la fin de la filmographie), sorte de métaphore écrivait Perrault au sujet du bœuf musqué. Cependant, l'apparition du bœuf musqué à la toute fin de son œuvre n'est pas anodine, il est la représentation la plus claire de ce que l'on a nommé la figure de l'habiter. Ce

²⁰¹ Martin Heidegger, « Bâtir habiter penser, » 179 (mes italiques).

²⁰² Jeff Malpas, « Rethinking Dwelling : Heidegger and the Question of Place, » 14.

qu'on vient de dire au sujet d'une bonne conception de l'habitation, l'Oumigmag l'incarne totalement. Il est en parfaite relation avec son territoire et la raison est bien simple, c'est qu'il est un animal – c'est par conséquent ce pourquoi Perrault parle d'une métaphore : l'homme n'est pas un animal. Malgré le fait qu'il évolue dans des relations bonnes par son animalité, le bœuf musqué ne demeure pas moins oublié et errant « au sud des glaces et au nord des neiges », en « terre de nulle part [...] là où la boussole perd le nord » et c'est là qu'il se présente comme une métaphore de ces gens partout dans la Québécoisie qui ont peine à habiter leur territoire. Il y a là le premier côté de la médaille de la figure de l'habiter : l'impuissance d'habiter. Quand, à la fin des *Voitures d'eau*, une goélette brûle sous les regards funèbres des navigateurs, c'est là l'impuissance d'habiter : les navigateurs ne peuvent plus naviguer sur leur fleuve. Quand Cyrille Labrecque, esseulé, défriche aveuglément sa terre qui repousse plus vite qu'il ne lui reste d'années à vivre, il y a là un désordre d'habitation, une impuissance – même chose pour Hauris qui déplore les expropriations commanditées par l'Empire : les cultivateurs n'arrivent plus à cultiver leurs terres. Quand le mot Acadie est « disparu des cartes du monde », comment peut-on se faire Acadien ? Et enfin, les Indiens de la Basse-Côte-Nord font face au même problème dans les réserves où ils sont devenus incapables de pratiquer les gestes ancestraux (nomadisme, chasse au caribou, fabrication de canot, etc.) : le nomade est sédentarisé. Perrault lui-même met en lumière cette impuissance dans *Discours sur la condition sauvage et québécoise* : « l'homme de l'intérieur des terres travaille désormais pour l'Iron Ore à Schefferville ou pour la Dominion Bridge à Montréal [...] le pêcheur de morue du pays de Toutes Isles est devenu dépeceur de têtes aux abattoirs [...] le navigateur de l'Île-aux-Coudres s'est engagé comme matelot pour la Clarke Steamship ou débardeur à Montréal au-bord-de-l'eau [...] le défricheur de royaume en Abitibi ramasse les miettes de la Domtar les

fumées de la Noranda les retombées de la Baie James²⁰³... » L'écart entre la vocation de l'homme (pêcheur de morue) et le travail auquel il est réduit (dépeceur de têtes aux abattoirs) met au grand jour son impuissance d'habiter en accordance avec ce qu'il est réellement. Ils sont du mauvais côté de la figure de l'habiter, parce qu'ils habitent mal. Pour bien habiter, il faut une relation entre ce que l'homme est et ce qu'il fait – un pêcheur n'est pas un ouvrier d'abattoir, c'est insensé.

À ce point, la question peut se poser : ces pauvres gens en défaut d'habitation habitent-ils réellement même si de ceux-ci est apparu la figure de l'habiter ? Si habiter implique une relation et qu'ils sont tous pris dans une zone d'indistinction carencielle quant au territoire, comment peuvent-ils habiter ? Sans doute que l'on habite tous *de facto*, mais habiter dans l'errance d'une vie nue dans une terre de nulle part ne se résume qu'à vivre dans l'isolement moribond de l'homme sacré. L'impuissance d'habiter que représente un des deux côtés de la médaille de la figure de l'habiter est en fait ce que Perrault a trouvé un peu partout dans le réel qu'il a traversé pendant plus de quarante ans. Cependant, à l'opposé, Perrault a toujours cherché l'autre face de la figure de l'habiter : l'émancipation de l'habiter. Il y a certes le bœuf musqué errant, mais il y a aussi le bœuf musqué du « beau troupeau de la victoire », du « glacier rigolant » qui « suscite un printemps ». Chez Perrault, les deux bords de la figure de l'habiter sont mis en oppositions, comme la remarque à ce titre Daniel Laforest : « À des habitants de l'Île-aux-Coudres vulnérables au pittoresque, il a fallu ajouter la contrepartie des villages en contreplaqués du *Moucbouânipi*. Pour les maisons naviguant d'île en île dans *Au pays de Neufve-France*, il a fallu celles déracinées et convoyées sur les routes dans *Un royaume vous attend*²⁰⁴. » Tous ces territoires déterritorialisés qui caractérisent si bien cette carence d'habiter se retrouvent, de l'autre côté du miroir, dans la recherche de l'imaginaire de la Québécoisie, comme des lieux ouverts où l'absence de frontières d'une Acadie

²⁰³ *Discours sur la condition sauvage et québécoise*, 98-104.

²⁰⁴ Daniel Laforest, *L'archipel de cain : Pierre Perrault et l'écriture du territoire.*, 286.

disparue ou d'un Mouchouânipi qui n'existe pas sur les cartes du monde deviennent des nésos émancipatoires. Quand la pêche à marsouins est relevée, il s'agit de donner sens à cet île en dérive pour l'ancrer dans un imaginaire fécond et faire finalement habiter les insulaires. Même choses lorsque les Indiens de Pakuashipi qui retournent au Mouchouânipi poursuivre les gestes des ancêtres. Il y a là une recherche dans la mémoire du territoire et des hommes qui s'allie très bien à une volonté d'habiter proprement. Ces lieux (Acadie, Mouchouânipi, le royaume), bien qu'absent des cartes impériales, deviennent très présents quand les hommes décident de les habiter en puissance. Perrault a parlé tout au long de son œuvre, comme un leitmotiv, du pays sans carte, de peuple sans écriture, parce que c'est là où commence la Québécoisie et l'imaginaire du pays, de l'album et du territoire. À cet égard, quand Agamben fait remarquer cette phrase de Walter Benjamin dans une lettre à Gershom Scholem : « privée de la clef qui lui est propre, l'écriture n'est pas précisément écriture, mais vie²⁰⁵ », il y a là toute la puissance émancipatoire que cherche Perrault dans les différents pays qu'il chemine. Une sentence de Léopold Tremblay très marquante aux oreilles de Perrault résonne ici : « nous autres icitte à l'Île-aux-Coudres on a appris à *vivre en vivant*²⁰⁶. » Les Marsouins de l'Île-aux-Coudres n'ont pas les clefs des écritures : ils font des canots à l'œil et naviguent à l'estime ; ils vivent en vivant, parce que c'est ainsi qu'on habite. L'habitation bonne de la figure de l'habiter cherche à s'émanciper de ces rapports funestes qui limitent, ferment

²⁰⁵ Giorgio Agamben, *Homo Sacer II. L'état d'exception*, trad. Joël Gayraud (Paris : Seuil, 2003), 107. Agamben cite ce passage pour illustrer différents propos, en l'occurrence la symétrie entre la violence de l'état d'exception qui fonde le droit et la violence comme moyen pur dans un contexte révolutionnaire. Dans les deux cas, la violence et le droit sont dénoués et cela laisse place à une puissance pure – à une vie. C'est celle-ci, selon Agamben, qu'il faut se réapproprier pour s'émanciper du pouvoir et se constituer en singularité quelconque.

²⁰⁶ Je rappelle mes propos tenus en introduction. Dans « Discours sur la parole » Perrault met en opposition son éducation classique à celle des gens du pays : « J'avais en effet appris à vivre en lisant et aucune écriture apparemment considérable ne mentionnait ce fleuve orphelin et inexprimable qui pourtant cherchait à prendre place dans mes mirages. [...] Pourtant, ailleurs, ici et là, je rencontrais des hommes oubliés par les images, négligés par les littératures, et qui apprenait à *vivre en vivant*. » Il s'agit là d'une idée phare et centrale qui a orienté son œuvre d'un bout à l'autre : chercher la parole (la vie) et non plus les écritures. Pierre Perrault, « Discours sur la parole, » dans *De la parole aux actes*, 10.

et enferment pour laisser place à une relation avec le monde, à une habitation, et c'est de celle-là qu'émerge la vie.

C'est parce que l'habitation n'est pas téléologique qu'elle n'est jamais fermée. Le colon défricheur par exemple, même dans l'enceinte de son royaume et de son sédentarisme ne cherche pas s'isoler, il cherche à vivre avec son environnement et avec les gens autour. La preuve en est qu'il se questionne à plusieurs reprises à propos des Autochtones du pays – il discute et pense avec eux. De surcroît, Hauris ne veut pas être seul dans son royaume, il veut l'habiter avec les autres cultivateurs. Les agronomes ont beau lui dire de rester, Hauris leur rappelle que « si toutes les deux-cent-quatre-vingt-dix [cultivateurs] [...] si ceuses-là s'en vont, dites-moi, calvaire! que vous venez de me noyer dans l'océan tabarnac! Y'a pu un bateau pour m'aider²⁰⁷! ». C'est à ce moment que les habiles fonctionnaire lui disent (dans un bas exercice rhétorique...) qu'il ne peut pas reprocher aux gens de quitter leur ferme si c'est ce qu'ils veulent. Hauris déplore ce raisonnement qui tient comme *a priori* que la vie bonne d'un homme ne se résume qu'à lui-même par rapport à lui-même, isolé et esseulé, dans un rapport fixe quant au temps et au territoire (Hauris devrait rester là, seul, sans jamais être en mesure de questionner ses alentours). Alors que, comme le veut Heidegger, une habitation se fait dans une constante relation avec le différent que soi. La métaphore de Hauris – « vous venez de me noyer dans l'océan » – est très significative à cet égard, parce qu'une île est isolé, à la dérive, errante et perdue. Sur une île, on dévie comme disait Marie Tremblay. Hauris, lui, veut un *nèsos*, parce que sur un *nèsos* un homme habite. (Il faut dire quand même qu'en vérité les insulaires de l'île de Charlevoix ne sont pas isolés *stricto sensu* sachant l'importance de la navigation et du pont de glace (*La traverse d'hiver à l'Île-aux-Coudres*) qui les gardent en relation avec la terre ferme.) Le colon défricheur, tant sédentaire soit-il, vit dans une communauté à échelle

²⁰⁷ *Un royaume vous attend*, 01:36:33.

d'homme. Si cela est vrai pour le colon défricheur en ce qui a trait à sa communauté, ce l'est tout autant pour le coureur des bois qui, bien qu'ensauvagé, païen et déserteur de la société qui l'a mis au monde, apprend de l'Indien-nomade-du-caribou qui est né de la terre, il parle aux animaux et les écoute et entend l'appel de la nature. Le navigateur insulaire peut bien vivre sur son île, mais « le caractère d'insulaire c'est de se servir de la mer », tant pour aller à la terre du nord en voiture d'eau, à la terre ferme, que pour aller en mer avec une goélette. Et que dire de l'Indien, nomade depuis toujours, qui étouffe dans la réserve et qui ne souhaite que se rendre au pays de la terre sans arbre ou au Coucouchou – je cite à nouveau ce passage de *Toutes Isles* que j'ai déjà cité :

« ils ne savent pas qu'une maison de bois entravent les propriétés du soleil, l'hygiène des quatre vents, la vivacité des désirs et des espaces... ils ne savent pas ce qu'ils risquent à briser les harmonies d'une existence tout entière vouée à la légèreté. Ils ne savent pas qu'ils oublieront les odeurs sauvages du lit de sapin dont ils tiraient certains rêves très précieux. »

La relation avec la propriété du soleil, l'hygiène du vent, la vivacité de l'espace, c'est la relation qui forme l'habitation et c'est dans ce grand enchevêtrement de traits qu'apparaît au grand jour la figure de l'habiter chez Perrault. Dans ce passage, il pense simplement différemment le Quadriparti de Heidegger, mais c'est la même chose qui est en jeu : habiter le monde. Toutes les sous-figures entretiennent des rapports similaires à ceux-là avec leur environnement, que ce soit avec un champ défriché, un fleuve entre la mer et l'eau douce ou la forêt, avec un cheptel, un orignal, un caribou ou un marsouin, avec un canot d'écorce, un tambour, un bateau de bois ou des raquettes, avec une tente ou une maison.

Cette Québécoisie, elle existe bel et bien et elle peut s'habiter. Je l'ai démontré en pensant le rhizome. Même que penser en rhizome comme Deleuze et Guattari le veulent c'est penser en accord avec les conceptions de Heidegger. Quand les deux auteurs de *Mille Plateaux* disent que « [l]'arbre impose le verbe "être", mais le rhizome a pour tissu la conjonction "et... et... et..." », il y a là la *coappartenance*, le *belonging*. L'arbre qui impose le verbe être c'est la conception de

l'identité qui *fonde* l'être alors que, tel que précisé plus haut, l'identité est une coappartenance entre deux choses, entre l'être et la pensée. Tel est l'habitation et la figure de l'habiter qui est relative justement à l'être dans la Québécoisie. La figure de l'habiter qui n'est pas le résultat d'une imposition, mais qui apparaît *ipso facto* une fois que les relations bonnes sont en marche. Si les gens habitent ensemble comme on l'a explicité dans le rhizome et que cette habitation forme la Québécoisie, la figure de l'habiter c'est la relation même et tous les traits que les gens qui habitent partagent dans leurs différences. C'est l'émancipation, la *coappartenance*, l'*Ereignis* et l'habitation poétique.

CONCLUSION

Voici comment j'ai fait sens par mon acte de spectature et de lecture de l'œuvre de Pierre Perrault, mais la sémosis n'est pas close, l'expérience figurale demeure ouverte et cette figure de l'habiter qui a émergé se retrouve certainement dans d'autres films et d'autres écrits. Je laisse la question ouverte même par rapport aux sous-figures : le colon défricheur apparaît-il ailleurs dans des films comme *Chez nous, c'est chez nous* de Marcel Carrière, *La ferme et son état* de Marc Séguin, *Humus* de Carole Poliquin ou même du premier film (sans titre) du collectif Mosus ? J'ai déjà cité le film de Denys Desjardins *Au pays des colons*, c'est sans doute une preuve que le colon défricheur émerge ailleurs que chez Perrault. Et que dire de la figure de l'Indien imaginaire qui a notamment été travaillé par Gilles Thérien et son groupe de recherche, mais se trouve-t-il ailleurs dans des films tels que *Kuessipian* de Myriam Verrault, *Nouveau-Québec* de Sarah Fortin ou même chez des projets plus politiques tels que *Kanasetake : 270 ans de résistance* d'Alanis Obomsawin ou *Québécoisie* de Olivier Higgins et Mélanie Carrier ? On pourrait dire la même chose du coureur des bois, du navigateur insulaire et du survivant errant qui, à mon idée, pourrait à lui seul faire l'objet d'une recherche. Aussi, je pense qu'il serait possible de regarder le versant antithétique et négatif de ce que Perrault propose, c'est-à-dire l'opposé, l'ennemi des gens qu'il filme : l'Empire. Il y a une présence souvent invisible qui transperce l'imaginaire perraldien, une présence de pouvoir, d'oppression et de limitation. Cette présence ce sont autant les agronomes ou le courtier immobilier du cycle abitibien, les navigateurs de bateaux de fer (et non de goélettes de bois), les propriétaires de pourvoirie dans le *Mouchouânipi*, le maire Jones dans *L'Acadie, l'Acadie ?!* et même Christophe Colomb qui, selon Perrault, refuse de voir les choses en face et de les décrire pour ce qu'elles sont, contrairement à Cartier. Il y aurait là une entité antithétique et opposée qui

pourrait émerger, mais que je n'ai néanmoins guère investie simplement parce qu'elle ne m'a pas impressionné autant. Il faudrait poursuivre l'enquête et la laisser advenir et se complexifier, mais il ne fait aucun doute à mon sens qu'une telle entité pourrait émerger.

C'était d'abord une recherche bien particulière que j'avais établie au départ, à savoir le parti pris de l'acte de spectature/lecture, d'un travail sur l'imaginaire et de l'émergence d'une figure. C'était un pari méthodologique et théorique qui ne s'inscrit nulle part dans ce qu'on entend d'habitude par « théorie » au sens d'un modèle, d'une grille d'analyse ou d'un ensemble de règles. À cet effet, cela rendra peut-être quelques héritiers des sciences dites dures perplexes. Il y avait toutefois là un recoupement avec la méthode perraldienne, une proximité en regard à l'imaginaire. Parce que s'il s'est agi pour moi de questionner épistémologiquement la sémiotique (en suivant humblement les traces de Gilles Thérien et Martin Lefebvre), pour Perrault il en est allé d'un travail similaire quant à la mémoire et à l'imagination du peuple et de sa parole. Sa méthode Jacques Cartier fonctionne de manière corolaire aussi. Il s'agit de sonder la mémoire et de sortir un imaginaire par un travail de l'imagination. Une telle méthode qui prenait fait et cause le parti de l'imaginaire faisait trop de sens (!) pour étudier l'œuvre de Pierre Perrault. Gilles Deleuze, dans son esprit philosophique qu'on lui connaît bien, avait parlé d'une « fonction de fabulation » au sujet de Perrault et de ses personnages ; j'ai ici parlé de mémoire et d'imagination. Peut-être ne faudrait-il pas chercher d'autres manières de dire les choses : mémoire et imagination sont déjà à notre disposition et tracent une longue généalogie philosophique pour penser tant la parole d'Alexis Tremblay que la figure de l'habiter. C'est ce que j'ai tenté de faire, c'est-à-dire de redonner les capacités heuristiques à la mémoire et au travail de l'imagination et pour reprendre l'expression de Thérien, « partir à la reconquête de la mémoire et de l'imagination » - ç'a certainement aussi été la mission de Perrault. Et la figure de l'habiter s'est imposé à moi et elle implique, par ce qu'elle est, un travail mémoriel et imaginaire. On a vu en fin de parcours – à la fin de mon voyage en

Québécoisie en tant que theôros! – ce qu’est habiter et comment la figure de l’habiter incarne cette habitation bonne et ce rapport au territoire. Il y a sans doute là une leçon à retenir, à savoir que, comme Durand l’a signalé à propos du paradoxe de l’Occident et de son spectateur passif et saturé d’images, la perte de mémoire et de ce pouvoir imaginaire pousse fatalement à l’aliénation. Perrault parlait du danger d’emprunter à l’Empire sa mémoire et son goût du pain. La mémoire et l’imagination sont nécessaires pour se penser une cosmologie et pour habiter bonnement. L’imaginaire du pays se trouve là et ce n’est ni les Molson ni l’Empire qui nous le donnerons. Perrault disait très justement que « seul l’empire prétend s’émanciper du territoire. » En vérité, s’émanciper du territoire ne consiste pas moins en une pulsion de mort. L’émancipation de l’homme se fait contre l’Empire et pour habiter le territoire, le territoire de l’âme aimait-il dire. Aucune émancipation n’est possible sans le territoire, parce que c’est sur cette terre et ses mille-et-unes îles qu’habite poétiquement l’homme. C’est son unique dessein.

La Québécoisie



Image 19. Le rhizome de la Québécoisie.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages de référence

Agamben, Giorgio. *Homo Sacer I. Le pouvoir souverain et la vie nue*. Traduit par Marilène Raiola. Paris : Seuil, 1997 [1995].

— *Homo Sacer II. L'état d'exception*. Traduit par Joël Gayraud. Paris : Seuil, 2003.

Bachelard, Gaston. *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris : Le Livre de Poche [Librairie José Corti], 2021 [1942].

— *La poétique de l'espace*. Paris : PUF, 2020 [1957].

Barthes, Roland. *La chambre claire. Notes sur la photographie*. Paris : Seuil, 1980.

Bouchard, Serge & Marie-Christine Lévesque. *Le peuple rieur*. Montréal : Lux, 2017.

— *Ils étaient l'Amérique. De remarquables oubliés. Tome 3*. Montréal : Lux, 2022.

— *Ils ont couru l'Amérique. De remarquables oubliés. Tome 2*. Montréal : Lux, 2014.

Cartier, Jacques. *Bref récit et succincte narration de la navigation faite en 1535 et 1536 par le capitaine Jacques Carter aux îles de Canada, Hochelaga, Saguenay et autres*. London : Forgotten Books, 2018.

— *Relation originale du voyage de Jacques Cartier au Canada en 1534*. Édité par Alfred Ramé & Henri-Victor Michelant. Dodo Press, 2018 [1867].

Deleuze, Gilles. *Cinéma 2 : L'image-temps*. Paris : Minuit, 1985.

— *L'île déserte. Textes et entretiens 1953-1974*. Paris : Minuit, 2002.

Deleuze, Gilles & Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. Mille Plateaux*. Paris : Minuit, 1980.

Deneault, Alain. *Bande de colons. Une mauvaise conscience de classe*. Montréal : Lux, 2020.

Durand, Gilbert. *L'imaginaire : Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*. Paris : Hatier, 1994.

— *Introduction à la mythologie*. Paris : Albin Michel, 1996.

Hardt, Michael & Antonio Negri. *Empire*. Traduit par Denis-Armand Canal. Paris : Exils, 2000.

Laforest, Daniel. *L'archipel de cain : Pierre Perrault et l'écriture du territoire*. Montréal : XYZ, 2010.

Landry, Nicolas. *Histoire de l'Acadie*. Québec : Septentrion, 2014.

Lefebvre, Martin. *Psycho. De la figure au musée imaginaire : Théorie et pratique de l'acte de spectature*. Paris/Montréal : Harmattan, 1997.

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

— *L'oumigmatique ou l'objectif documentaire*. Montréal : Hexagone, 1995.

— *Le mal du nord*. Montréal : Vents d'Ouest, 1999.

— *Nous autres icitte à l'île*. Montréal : Hexagone, 1999.

Schmitt, Carl. *Le nomos de la terre*. Traduit par Lilyane Deroche-Gurcel et révisé par Peter Haggemacher. Paris : PUF, 2001 [1988].

Articles et chapitres d'ouvrages

Chaput, Éric. « L'oumigmat et la question de l'être : Une comparaison entre l'œuvre de Pierre Perrault et la philosophie de Martin Heidegger. » Dans *Traversée de Pierre Perrault*, dirigé par Michèle Garneau et Johanne Villeneuve, 169-86. Montréal : Fides, 2009.

Cuisenier, Jean. « Fictions homériques et réalités insulaires. » *Ethnologie française* 36, no. 3 (2006) : 407-420. <https://doi.org/10.3917/ethn.063.0407>.

Heidegger, Martin. « Bâtir habiter penser. » Dans *Essais et conférences*, traduit par André Préau, 170-93. Paris : Gallimard, 1958 [1954].

— « Buidling Dwelling Thinkin. » Dans *Poetry language thought*, traduit par Albert Hofstadter, 141-61. New-York : Harper & Row, 1975.

— « Bauen Wohnen Denken (1951). » Dans *Gesamtausgabe. Band 7. Vorträge und Aufsätze*, 145-64. Frankfurt-sur-le-Main : Vittorio Klostermann, 2000.

— « Le principe d'identité. » Dans *Questions I et II*, traduit par Kostas Alexos et al., 257-76. Paris : Gallimard, 1968 [1957].

— « Principle of identity. » Dans *Identity and Difference*, traduit par Joan Stambaugh, 23-41. New-York : Harper & Row, 1974.

— « Der Satz der Identität (1957). » Dans *Gesamtausgabe. Band 11. Identität und Differenz*, 39-50. Frankfurt-sur-le-Main : Vittorio Klostermann, 2000.

Perrault, Pierre. « Discours sur la parole. » Dans *De la parole aux actes*, 7-39. Montréal : Hexagone, 1985.

— « De la toponymie. » dans *De la parole aux actes*, 41-52. Montréal : Hexagone, 1985.

— « L'apprentissage de la haine. » Dans *De la parole aux actes*, 129-207. Montréal : Hexagone, 1985.

— « L'inconnu du connu ou un fleuve à écrire. » *Possibles* 9, no. 3 (1985).

— « La question du Québec. » Dans *Caméramages*, 30-49. Paris : Hexagone, 1983.

Thérien, Gilles. « L'Indien du discours. » Dans *Les figures de l'Indien*. Dirigé par Gilles Thérien, 355-67. Montréal : UQÀM, 1988.

— « L'effet paradoxal des images. » Dans *Les images et les mots*, 39-46. Montréal : GREL Recherches et documents, 1996.

— « Lire le corps entre les lignes. » Dans *Les images et les mots*, 48-56 Montréal : GREL Recherches et documents, 1996.

— « Le theôros et l'image. » Dans *Les images et les mots*, 69-91. Montréal : GREL Recherches et documents, 1996.

Poésies et transcriptions de films

Perrault, Pierre. *Portulan*. Montréal : Beauchemin, 1961.

— *Toutes Isles. Récits*. Montréal : Hexagone, 1990 [1963].

— *En désespoir de cause. Poèmes de circonstances atténuantes*. Montréal : Parti Pris, 1971.

— *Un pays sans bon sens!* Montréal : LIDEC, 1972.

- *Discours sur la condition sauvage et québécoise*. Montréal : LIDEC, 1977.
- *Pour la suite du monde. Récits*. Montréal : Hexagone, 1992.

Conférences

Deneault, Alain. « Conférence Alain Deneault – 6 octobre 2022. » Youtube. 3 novembre 2022. <https://youtu.be/Z-Pk3Rfq6OA>.

Malpas, Jeff. « Rethinking Dwelling : Heidegger and the Question of Place. » Transcription d'une conférence donnée à l'École d'architecture de l'Université d'Auckland, 26 mai 2012. <https://jeffmalpas.com/wp-content/uploads/Rethinking-Dwelling-Heidegger-and-the-Questi.pdf>.

Mémoire de maîtrise

Saint-Jacques, Marie-Douce. « L'attente est un piège. *La bête lumineuse* de Pierre Perrault, de l'image aux viscères. » Mémoire de maîtrise, Université Concordia, 2008.

FILMOGRAPHIE

Films cités

- Desjardins, Denys. *Au pays des colons*. ONF, 2007.
- Carrière, Marcel. *Chez nous, c'est chez nous*. ONF, 1972.
- Carrier, Mélanie & Olivier Higgins. *Québécoisie*. ONF, 2013.
- Fortin, Sarah. *Nouveau-Québec*. FunFilm, 2022.
- Lafond, Jean-Daniel. *Les traces du rêve*. ONF, 1986.
- Mosus (collectif). [Sans titre]. 2023.
- Obomsawin, Alanis. *Kanasetake : 270 ans de résistance*. ONF, 1993.
- Perrault, Pierre & R. Bonnière. *Attiuk* (« Au pays de Neufve-France. ») ONF, 1960.
- *La pitoune* (« Au pays de Neufve-France. ») ONF, 1960. *Les voitures d'eau*. ONF, 1968.
 - *La traverse d'hiver à l'Île-aux-Coudres* (« Au pays de Neufve-France. ») ONF, 1960.
 - *Tête-à-la-baleine* (« Au pays de Neufve-France. ») ONF, 1960.
- Perrault, Pierre. *Pour la suite du monde*. ONF, 1962.
- *Le règne du jour*. ONF, 1967.
 - *Les voitures d'eau*. ONF, 1968.
 - *Un pays sans bon sens !* ONF, 1970.
 - *L'Acadie, l'Acadie ?!?*. ONF, 1971.
 - *Un royaume vous attend*, ONF, 1975.
 - *Le retour à la terre*. ONF, 1976.
 - *C'était un Québécois en Bretagne, Madame !*. ONF, 1977.
 - *Le goût de la farine*. ONF : 1977.
 - *Gens d'Abitibi*. ONF, 1980.
 - *Le pays de la terre sans arbre ou le Mouchouâniipi*. ONF, 1980.
 - *La bête lumineuse*. ONF : 1982.
 - *Les voiles bas et en travers*. ONF, 1983.
 - *La grande allure (2^e partie)*. ONF, 1985.
 - *L'Oumigmag ou l'objectif documentaire*. ONF, 1993.
 - *Cornouailles*. ONF, 1995.
- Poliquin, Carole. *Humus*. Maison4tiers, 2022.
- Séguin, Marc. *La ferme et son état*. Atelier Brooklyn, 2017.
- Verrault, Myriam. *Kuessipian*. Filmoption, 2019.