

GÉOGRAPHIE FILMIQUE DE PIERRE PERRAULT : LE ROYAUME, L'UTOPIE, L'ÉCOMUSÉE

Barbara Le Maître, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

*Territoire ou Royaume ? L'un ne va pas sans l'autre, remarque.
Mais le territoire, c'est purement physique.
Le Royaume, c'est intime, c'est... sentiment d'appartenance.
Si tu envahis un territoire donné avec une nourriture qui passe par là [le cerveau],
des films, des chansons, toutes sortes de choses comme ça, là,
tu occupes le territoire de l'âme. C'est là que tu as conquis l'autre.
Tu peux conquérir le territoire physique ;
l'âme est toujours là pour dire « c'est chez moi ici ».
Mais si tu conquières le territoire de l'âme, c'est fini, c'est la mort d'un pays.
Et c'est comme ça que je me bats, là, tant que je peux [...].
Mais je suis sûr que je vais perdre.*
Pierre Perrault¹

Sans doute, quelques précisions s'imposent avant d'entrer dans le vif du sujet. L'intitulé de ce texte indique que je tenterai d'interpréter l'idée de « géographie audiovisuelle », mais sans pour autant la rattacher aux relations entre cinéma et art contemporain – l'œuvre du documentariste québécois ne prêtant a priori guère le flanc à ce type d'interrogation. Que le cinéma de Perrault, arpenteur infatigable de l'est du territoire canadien, pose la question de la géographie, cela ne fait aucun doute... Reste néanmoins à savoir *comment* un tel cinéma entreprend d'agencer les éléments de cette question. Pour le dire vite, la géographie filmique dont je vais esquisser les contours articule un territoire réel (le Québec), un territoire imaginaire (plus précisément, l'utopie d'un royaume), et un territoire muséalisé (cette opération impliquant, pour lors, la muséologie un peu particulière de l'écomusée). Le territoire réel correspond au profilmique, c'est-à-dire à l'ensemble des paysages québécois saisis par la caméra, habitants inclus. Le territoire imaginaire constitue, pour sa part, l'horizon du cinéma de Perrault, soit un Québec que le film ne peut atteindre que par la fable, mais dont il maintient malgré tout l'idée, comme un principe nécessaire. Enfin, le territoire muséalisé renvoie à la mémoire du territoire et de la culture qui lui est spécifiquement attachée, construite par (et dans) les images filmiques.

De l'Utopie du Royaume...

Partout dans ses écrits aussi bien que dans ses films, Perrault ne cesse d'invoquer le Royaume, lequel constitue à mon sens la clé de voûte de l'ensemble de son œuvre. Il affirme ceci, par exem-

ple, à propos du cycle Abitibien (pour mémoire, *Un Royaume vous attend*, 1975 ; *Le Retour à la terre*, 1976 ; *C'était un québécois en Bretagne, Madame !*, 1977 et *Gens d'Abitibi*, 1980) : « Il faut savoir que l'Abitibi n'a pas exalté l'agriculture mais le royaume, n'a pas prétendu la terre mais le territoire, n'a pas défriché un sol mais affirmé une souveraineté »². Pour comprendre cette déclaration, il faut se rappeler³ que l'Abitibi a été, au début des années trente, le théâtre d'une colonisation encouragée tout à la fois par le gouvernement canadien et le clergé, les colons venant établir, à des centaines de kilomètres de Montréal et sur des terres encore à défricher, rien moins que le pays des Canadiens français. Au tournant des années soixante, le retour à la terre vanté par la propagande gouvernementale est relégué aux oubliettes ; l'état cesse de soutenir la politique de développement agricole et, de pays à construire, l'Abitibi devient région abandonnée, au profit de contrées supposées plus rentables. Lorsque Perrault arrive en Abitibi, au début des années soixante-dix, il ne reste qu'une minorité de cultivateurs francophones : des hommes qui, à l'instar d'Hauris Lalancette (véritable « héros » du cycle Abitibien), ayant défriché et travaillé une terre jugée féconde, se battent non seulement pour leur survie, mais aussi au titre d'un Royaume promis et non advenu, autrement dit, au titre d'un avenir trahi.

Québec imaginaire, lié à une promesse ouverte mais non tenue, à une souveraineté espérée mais non advenue, à un passé tendu vers un futur qui s'est dérobé mais dont il faut, malgré tout, maintenir le principe : voilà, en substance, ce qu'est (ou pourrait être) le Royaume pour Perrault – un Royaume, par ailleurs, dont la lettre théorique s'incarne aussi bien en Abitibi qu'à l'île aux Coudres ou dans le Mouchouânipi, ainsi qu'en témoigne régulièrement la parole du documentariste. Ainsi, à propos de l'Île aux Coudres :

*L'homme d'ici se cherchait un avenir dans les fleurons glorieux d'un passé révolu [...]. Le souvenir d'une Neufve-France héroïque et mythique entretenait un espoir de délivrance messianique. Et le présent nous tenait dans la marge [...] Donc, une idée de royaume en forme de regret et une réalité qui échappe à tous les rêves*⁴.

Ou encore, à propos des films réalisés dans le Mouchouânipi (et rassemblés sous l'étiquette de cycle Amérindien) :

*Comme nous, l'indien a été délogé de son passé et réinvesti dans l'avenir des autres. On lui donne une ration, on lui propose un emploi pour dévaluer son espérance. Quelqu'un nous a promis 100 000 boîtes à lunch et nous avons déserté le royaume, et nous avons accepté le collier en échange d'un salaire [...]. Se contenter des restes, est-ce un destin ?*⁵

Outre une exigence de souveraineté, le Royaume est fondamentalement une articulation temporelle, quelque chose comme l'ancien possible d'un passé transmué, au présent, en horizon d'attente contrarié. Ce que Perrault énonce encore comme suit :

*Nous avons donc entrepris l'exploration d'un futur qui se cherche un présent, qui cherche à prendre pied dans un présent entièrement occupé par l'autre [...]. Un futur ailleurs que dans la boîte à lunch. Nous avons eu envie de nous appartenir et d'informer une géographie qui porte notre nom. C'est pourquoi l'homme d'ici s'est nouvellement nommé québécois au lieu de se décrire, par comparaison, difficilement, comme un canadien français catholique, comme une variante en mineure de l'autre*⁶.

Dans un cadre théorique, politique, historique et idéologique tellement différent qu'il semble

déraisonnable de tenter le rapprochement avec Perrault, Ernst Bloch aura lui aussi « exalté le royaume », autrement dit, affirmé la nécessité d'un genre de territoire imaginaire susceptible de donner une perspective à un présent littéralement assiégé (dans ce cas précis, celui de la première guerre mondiale). Il déclare par exemple ceci, dans *L'Esprit de l'utopie* :

Ce que les productions intellectuelles en général comportent en soi d'inutile, d'anarchique, de trop rivé à leur objet, de trop littéraire n'est à placer dans ce cadre que de cette manière : en faisant intervenir un arrière-plan historico-théologique qui, à tout ce que les hommes créent comme œuvres les concernant eux-mêmes, permet d'assigner un flux, un courant, une direction, une valeur de salut et un lieu métaphysique. Le lieu d'une autre tentative, d'une mobilisation sans repos, le lieu de l'idéologie socialiste authentique, le lieu de la grande campagne de la civilisation et de la culture contre la vulgarité humaine [...] et cette campagne est menée par la conscience du Royaume⁷.

Et aussi, dans le même ouvrage : « Il n'est pas de sublime dont la sublimité ne consisterait pas à nous transmettre un pressentiment de notre liberté future, une première infiltration du Royaume »⁸.

Le Royaume de Perrault, en bien des manières, n'est pas celui de Bloch – question d'idéologie : Perrault n'est pas précisément marxiste, de religion : Perrault n'évoque aucun Messie (sinon ironiquement), question d'enjeu, aussi, le philosophe visant une sorte de libération de l'espèce humaine, quand le propos du cinéaste s'arrête à la souveraineté d'un peuple, entre autres distinctions. Toutes différences entendues, le Royaume me paraît jouer une fonction comparable dans leurs pensées, en l'occurrence celle d'un horizon au nom duquel un combat est engagé, un horizon dont la possibilité a été esquissée par le passé et dont il faut absolument maintenir le principe, quand bien même il semblerait hors d'atteinte. Pour le dire avec les mots de Pierre Macherey, commentant une formule de Bloch dont le *Royaume vous attend* de Perrault pourrait constituer l'écho obstiné :

Pour restituer son vrai sens à cette formule [il est impossible que n'advienne pas le temps du royaume], il faut entendre « il est impossible que n'advienne pas » dans le sens, non d'un possible objectif anticipant en toute certitude l'avenir du Royaume, c'est-à-dire une fin programmée de l'aliénation humaine, mais d'un possible réel, c'est-à-dire d'une espérance à laquelle [...] il faut s'en tenir mordicus, sans promesse aucune de la voir jamais réalisée sous une forme susceptible d'être promulguée à l'avance, parce qu'il reviendra à la puissance créatrice de l'action humaine d'en forger la figure à ses risques et périls⁹.

Sans occulter, donc, tout ce qui distingue les pensées de Perrault et de Bloch, je voudrais souligner ce qui les relie envers et contre tout, en l'occurrence *l'utopie d'un Royaume qui pourra bien ne pas advenir mais dont il est impossible de ne pas soutenir qu'il doit advenir*. A quoi il faut ajouter que le Royaume de Bloch consiste également en une articulation temporelle singulière, soit un passé révolu dont le souvenir ou le rêve, parfois, se laisse sublimer en utopie¹⁰ :

Un monde environnant, voire un monde magique enfui peut se revoir en rêve [...] alors qu'il n'en subsiste rien et que ses forces et ses contenus ne correspondent plus à notre existence [...] Assurément de temps à autre aussi reparaissent dans la souvenance les ors mélancoliques de ce qui n'est plus, indiquant un objet plus ample, utopique, essentiel, serti dans le passé dont ils le sauvent¹¹.

Des utopies érigées – il faudrait peut-être mieux dire : *descendues* – en systèmes, Gilles Lapouge a entrepris de consigner l'histoire et, ce faisant, trouvé dans l'image de la fourmilière une synthèse des grands principes de tout système utopique. Selon lui,

*La fourmilière trace le tableau d'une vraie société imaginaire : insensible aux aléas du temps, immobile et fidèle à un programme initial qu'elle se borne à répéter dans une sorte d'instant inusable, sans passion et sans cœur, privée de liberté et vouée à un anonymat absolu qui correspond au degré infini de l'égalité, elle accomplit le rêve dément de l'Utopie*¹².

On comprend tout de suite que, au plan audiovisuel, la série britannique *Le Prisonnier* (bien davantage que l'œuvre de Pierre Perrault) constitue la représentation impeccable des systèmes utopiques décrits par Lapouge, avec ce village entouré d'eau dont on ne s'évade pas, ce « degré infini de l'égalité » entre des hommes qui n'ont plus de noms mais seulement des numéros, ce schéma temporel cauchemardesque par lequel chaque jour qui s'ouvre recommence le précédent (comme s'il n'avait pas eu lieu), sans oublier la géométrie rigoureuse d'un espace régulièrement rapporté au modèle de l'échiquier. En clair, l'utopie du Royaume ne débouche pas, chez Perrault, sur l'élaboration d'un système utopique filmique (pas de Cité idéale québécoise), c'est donc sous une autre forme que sa pensée du territoire va trouver à s'organiser – selon mon hypothèse, celle de l'écomusée.

... au territoire muséalisé

En 1976, Georges-Henri Rivière reformulait sa définition évolutive de l'écomusée de la façon suivante. En substance,

*Un écomusée c'est une chose qu'un pouvoir et une population conçoivent, fabriquent et exploitent ensemble [...]. C'est un miroir où cette population se regarde, pour s'y reconnaître, où elle recherche l'explication du territoire auquel elle est attachée, jointe à celle des populations qui l'y ont précédée, dans la discontinuité ou la continuité des générations [...]. C'est un musée de l'homme et de la nature. L'homme y est interprété dans son milieu naturel. La nature l'est dans sa sauvagerie, mais telle aussi que la société traditionnelle et la société industrielle l'ont adaptée à leur usage [...]. C'est un musée du temps, quand l'explication remonte en deçà du temps où l'homme est apparu, s'étage à travers les temps préhistoriques et historiques qu'il a vécus, débouche sur le temps qu'il vit. Avec une ouverture sur les temps de demain [...]. C'est un musée de l'espace. D'espaces ponctuels, où s'arrêter. D'espaces linéaires, où cheminer. Un conservatoire, dans la mesure où il aide à préserver et mettre en valeur le patrimoine de culture et de nature de la population concernée. Un laboratoire, dans la mesure où il est matière à études théoriques et pratiques autour de cette population et de son milieu*¹³.

A partir du modèle du Creusot – et par conséquent, sur la base d'un patrimoine industriel qui aura impliqué une réorientation du projet de Rivière, plutôt focalisé sur le patrimoine naturel –, François Dagognet a mis l'accent sur quelques bouleversements fondamentaux introduits par l'écomusée dans le champ de la muséologie :

Où réside exactement l'originalité de cette institution muséologique ? D'abord, l'élargissement de la notion de patrimoine qui ne connaît plus de frontières : les vieux bâtiments, les

*logements sociaux, d'étranges « maisons locatives », un lavoir public, une cheminée, et jusqu'aux villages et aux quartiers, sinon aux forêts et à leurs sources [...]. Même si le musée s'installe au milieu [...], il se répand sur la région entière qui est prise en compte. Renversement inouï et souhaité ! Le musée s'est disséminé. Et ce n'est plus tel ou tel qui entre au musée, mais c'est le musée qui pénètre dans tout le territoire [...] En outre, la population participe à cette « mémoire territorialisée » [...]. On constitue des équipes [...] qui vont de famille en famille et de maison en maison faire l'inventaire de tout ce qui se rapporte au village et à l'activité professionnelle et domestique, passée et présente de ses habitants : objets, tradition orale, albums photographiques, habitat [...]. Mais voici l'instant révolutionnaire : l'exposition peut être inaugurée et aussitôt close ! Car à quoi bon laisser ouverte une exposition dont les auteurs, les acteurs et les visiteurs sont les mêmes ? Sujet et objet, à la fois*¹⁴.

En 1962, soit plus de dix années avant que Rivière ne reprenne et précise les grands principes de l'écomusée, Pierre Perrault réalisait, avec Michel Brault, le premier film du cycle de l'île aux Coudres, *Pour la suite du monde*, à propos duquel il aura déclaré après-coup :

*On ne sait pas si Pour la suite du monde est un film. Tout ce qu'on peut dire, c'est que ça n'est pas un livre, ni une symphonie... son support étant une pellicule [...]. J'irai même jusqu'à dire que je ne fais pas de cinéma pour faire des films, mais pour mieux connaître l'homme [...]. Je veux seulement dire que la caméra, pour moi, n'est pas une fin en soi, mais un outil entre autres. C'est l'homme... et l'homme d'ici qui me préoccupe. D'ailleurs je continue, au magnétophone, à explorer l'île aux Coudres et l'homme québécois. Pour me connaître moi-même*¹⁵.

Ainsi que je l'ai annoncé, l'intuition dont je voudrais déplier les contenus est celle d'une « dimension écomuséale » du projet de cinéma qui fût celui de Pierre Perrault, celui-ci me paraissant constituer à la fois une anticipation et un aboutissement primordial des grands principes de l'écomusée.

Qu'il s'agisse, dans *Pour la suite du monde*, de ressusciter une technique ancestrale de pêche aux marsouins en exhumant, selon les mots du cinéaste, le « tracé impeccable et savant hors duquel le marsouin ne se laisserait pas prendre dans les mailles de cette incroyable vannerie »¹⁶, qu'il s'agisse ailleurs, dans *Les Voitures d'eau* (1968), de ressaisir les méthodes de navigation et les secrets de fabrication des goélettes en bois au moment de leur remplacement par des bateaux en fer, qu'il s'agisse encore de refaire la traversée de Jacques Cartier selon son parcours exact (*La Grande allure 1 et 2*, 1986), le cinéma de Perrault partage avec l'écomusée le souci de constituer la mémoire d'une communauté humaine, en particulier de certaines traditions perdues ou en voie d'extinction, en faisant directement appel à cette communauté elle-même, toute communauté dont les gestes, les récits, les techniques et les objets contribueront à élaborer le patrimoine muséalisé.

Ancienne manière de construire et de faire naviguer les goélettes, ancienne technique de la pêche au marsouin, mais aussi ancienne technique de la chasse au caribou (*Le Pays de la terre sans arbres*, 1980) ou à l'orignal (*La Bête lumineuse*, 1982), anciens instruments de navigation (*La Grande Allure*), ancienne pratique indienne de la tente à transpirer (*Le Pays de la terre...*), voilà notamment en quoi consiste le « patrimoine élargi » dont se soucie Perrault, l'élargissement allant ici de pair avec une forme d'immatérialisation, dès lors que ce patrimoine, au-delà des gestes, des outils et des techniques, touche fondamentalement aux modes de relation établis entre l'homme et le territoire – en somme, question d'usages et de trajectoires autant que d'outils ou de sites.

Cette dimension immatérielle est d'autant plus vive que le patrimoine institué filmiquement (et non pas simplement enregistré) par Perrault procède moins d'un passé reconstitué à partir d'archives, que d'un passé imaginé par ceux qui le racontent, scrupuleusement réinventé dans le présent d'une parole qui fait la part belle à la légende¹⁷ – *libre et incessante relance de choses anciennes dans des images du temps présent*, pour ainsi dire, en paraphrasant l'un des intertitres du *Pays de la terre sans arbres*. En sorte que, comme l'explique Michèle Garneau dans un ouvrage récemment consacré au documentariste, « la mémoire à l'œuvre dans les films [de Perrault] n'est pas le retour sur un passé dont il s'agirait de retrouver la texture originelle (reconstitution historique), mais l'inscription de ce passé dans le présent, une véritable puissance de projection »¹⁸.

Entamé *peu ou prou* à l'écart des grands mouvements de théorisation relatifs à l'écomusée, le cinéma de Perrault me semble, en outre, pousser à son terme l'espèce de paradoxe muséal relevé par François Dagognet – à savoir, la fusion des sujets et des objets de la muséalité –, au sens où les habitants de l'île aux Coudres et autres contrées québécoises sont à la fois les acteurs (c'est-à-dire, les créateurs) d'un écomusée « situé » à l'endroit du film, mais aussi, précisément parce qu'il y a un film qui consigne leurs corps en même temps que leurs récits, leurs objets, leurs techniques, etc., une sorte de « patrimoine vivant, muséifié à chaud »¹⁹.

Par ailleurs, l'essentielle dissémination ou dispersion du lieu-écomuséal aura trouvé une forme de prolongement, toujours plus ou moins par anticipation, dans l'œuvre du documentariste. Car la dissémination des « lieux et choses de muséalité » en différents endroits du territoire québécois (le Mouchouanipi, l'Île aux Coudres, l'Abitibi, etc.) est redoublée par cette autre dissémination induite par la reproductibilité du film, en vertu de laquelle l'écomusée de Perrault, s'il implique toujours une « réinvention » *in situ* du patrimoine considéré, organise quelque chose comme la dispersion filmique d'un état fondamentalement dispersé du musée. Et au demeurant, comment répondre au « nulle part » de l'utopie, sinon sous la forme de cette dispersion-là ?

J'ai tenté de montrer comment, filmant un passé révolu dans le présent de sa fabulation, ou mieux, de sa ressaisie par la fable, Pierre Perrault transforme son utopie du Royaume en écomusée filmique. Ainsi, dans le temps même où l'écomusée surgissait, Perrault en accomplissait déjà le projet, sous couvert de cinéma.

Tout bien considéré, le geste de Pierre Perrault n'est pas si éloigné de celui effectué aujourd'hui par Mark Lewis, lequel tente, pour le dire vite, de repenser le grand projet de la dépicition, à partir de la plasticité cinématographique²⁰. Chez l'un et l'autre, en effet, le cinéma se trouve engagé dans un projet supposé extra-cinématographique, un projet d'ordre muséal ou pictural dont le même cinéma s'avère pourtant être l'instrument majeur. *Est-ce bien du cinéma ? Qu'est-ce que le cinéma, au fond ?* A de telles questions, je substituerai volontiers celle-ci, dont l'exposition des films et/ou du cinéma sur la scène contemporaine est un symptôme : *quels sont les différents projets a priori extra-cinématographiques auxquels le cinéma s'est rendu disponible*²¹, voire *indispensable* ?

Je laisserai le mot de la fin à Perrault :

*Je ne fais pas du cinéma pour faire des films [...] quand Gutenberg a inventé l'imprimerie, certains ont peut-être pensé que l'imprimerie servait à imprimer la Bible. Et par la suite, quand un autre livre est apparu, quelqu'un a peut-être dit « c'est de l'anti-imprimerie ». Il m'arrive de penser que le cinéma se cherche. Il n'existe pas en soi de fait*²².

- 1 Cf. « Pierre Perrault parle du cycle Abitibien », interview de Marcel Jean réalisée en 1998 et présentée dans les suppléments du coffret DVD *L'Œuvre de Pierre Perrault*, vol. 3, ONF, collection Mémoire, 2009.
- 2 Pierre Perrault, « Le Cycle Abitibien », dans *Caméramages*, Edilig/l'Hexagone, Paris-Montréal 1983, pp. 53-54.
- 3 Le livret accompagnant l'édition DVD du cycle Abitibien propose plusieurs textes précisément focalisés sur ce pan de l'Histoire du Québec. Cf. Carol Faucher, Robert Guy Scully, Denys Desjardins, Jean-Yves Bégin, Guy Gauthier, Luc Perreault, Yves Lacroix et Yvan Dubuc, Michèle Garneau, *Le Cycle Abitibien. Textes et témoignages*, livret coordonné par Denys Desjardins, ONF, 2009.
- 4 Pierre Perrault, « Le Cycle de l'Île aux Coudres », dans *Caméramages*, cit., p. 9.
- 5 Pierre Perrault, « La Question amérindienne », dans *Caméramages*, cit., p. 77.
- 6 Pierre Perrault, « La Question du Québec », dans *Caméramages*, cit., p. 31.
- 7 Ernst Bloch, *Geist der Utopie*, Duncker & Humblot, München 1918 (éd. fr. *L'Esprit de l'utopie* Gallimard, Paris 1977, cit. à p. 323).
- 8 *Idem*, p. 238.
- 9 Cf. <http://stl.recherche.univ-lille3/seminaires/philosophie/macherey>, dernier accès 3 mars 2010.
- 10 Il faut ici souligner ce qui distingue les formes utopiques du Royaume selon Bloch et surtout Perrault, des hétérotopies de Michel Foucault : « Je rêve d'une science [...] qui aurait pour objet ces espaces différents, ces autres lieux, ces contestations mythiques et réelles de l'espace où nous vivons. Cette science étudierait non pas les utopies, puisqu'il faut réserver ce nom à ce qui n'a vraiment aucun lieu, mais les *hétéro-topies*, les espaces absolument autres [...] ». Un peu auparavant, dans le même texte, Foucault a donné quelques exemples de tels lieux : « Ces contre-espaces, ces utopies localisées, les enfants les connaissent parfaitement. Bien sûr, c'est le fond du jardin, bien sûr, c'est le grenier, ou mieux encore la tente d'indiens dressée au milieu du grenier, ou encore c'est – le jeudi après-midi – le grand lit des parents. C'est sur ce grand lit qu'on découvre l'océan, puisqu'on peut y nager entre les couvertures ; et puis ce grand lit, c'est aussi le ciel, puisqu'on peut bondir sur les ressorts ; c'est la forêt puisqu'on s'y cache ; c'est la nuit, puisqu'on y devient fantôme entre les draps ; c'est le plaisir, enfin, puisque, à la rentrée des parents, on va être puni. Ces contre-espaces, à vrai dire, ce n'est pas la seule invention des enfants [...] La société adulte a organisé elle-même, et bien avant les enfants, ses propres contre-espaces, ses utopies situées, ces lieux réels hors de tous les lieux. Par exemple, il y a les jardins, les cimetières, il y a les asiles, les maisons closes, il y a les prisons [...] ». Cf. Michel Foucault, « Les Hétérotopies », dans *Le Corps utopique. Les Hétérotopies*, textes présentés par Daniel Defert, Nouvelles Editions Lignes, Fécamp 2009, citations p. 25, puis p. 24. Si le royaume de Perrault est à mon sens davantage lié à l'utopie qu'à l'hétérotopie, quoiqu'il semble difficile d'affirmer que ce Royaume « n'a vraiment aucun lieu », c'est parce qu'il est un rêve projeté au-dessus et au-delà d'un territoire réel, plutôt qu'une enclave découpée dans l'espace réel afin que s'y négocie ce qui embarrasse ou défie l'ordre social (lieu du mort, du fantasme, du sexe, de la folie, de la sanction, etc.). Pour le dire autrement, l'hétérotopie est une découpe spatiale opérée à l'intérieur du réel pour enclaver la déviation, quand l'utopie s'apparente davantage à la relance d'une promesse non réalisée, à l'endroit d'un territoire réel dont elle n'affecte pas le découpage. Je remercie Jennifer Verraes pour avoir attiré mon attention sur les hétérotopies.
- 11 Ernst Bloch, *L'Esprit de l'utopie*, cit., p. 230.
- 12 Gilles Lapouge, *Utopies et civilisations*, Librairie Weber, Genève 1973, p. 35.
- 13 Cf. <http://www.ecomusee-creusot-montceau.fr>, dernier accès 3 octobre 2009.
- 14 François Dagognet, *Le Musée sans fin*, Champ Vallon, Seyssel 1984, pp. 85-86.
- 15 Pierre Perrault, « Le Cycle de l'Île aux Coudres », dans *Caméramages*, cit., pp. 10-13.
- 16 Pierre Perrault, « Michel Brault, cinéaste », dans *Caméramages*, cit., p. 20.
- 17 Sur ce point, cf. Vincent Bouchard, « Les Dispositifs fabulant dans le cinéma de Pierre Perrault », dans Michèle Garneau, Johanne Villeneuve (sous la direction de), *Traversées de Pierre Perrault*, Fides, Montréal 2009, pp. 53-68.
- 18 Michèle Garneau, « Ce qui nous rattache au temps : le réveil du passé chez Pierre Perrault et Fernand Dumont », dans *Idem*, p. 119.

- 19 Je reprends ici, en la retouchant, une expression de Liliane Delwasse. Cf. François Dagognet, *Le Musée sans fin*, cit., p. 173.
- 20 Tout projet revendiqué par Lewis (et pas seulement attesté par son œuvre), qui déclarait par exemple, dans le cadre d'une conférence donnée à Beaubourg le 6 décembre 2008 : « [Depuis *The Pitch*] je crois que mon travail s'est efforcé toujours plus de savoir si le film pouvait reprendre la tradition picturale de la description et, si tel était le cas, de comprendre comment cette tradition elle-même avait pu être modifiée par le film ».
- 21 « Rendu disponible », pour reprendre une formule suggérée par Jennifer Verraes.
- 22 Pierre Perrault, « Le Cycle de l'Île aux Coudres », dans *Caméramages*, cit., p. 10.