

Espaces mythiques

Denis Desjardins

Number 204, September–October 1999

Pierre Perreault

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/48987ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Desjardins, D. (1999). Espaces mythiques. *Séquences*, (204), 32–34.

On a beaucoup parlé de l'importance, évidemment indéniable, de l'oralité dans l'œuvre de Perrault. Mais Perrault, homme de paroles, est aussi *homme d'images*, comme le démontrent de façon remarquable les films d'*Au pays de Neufve-France*. Perrault a en effet pour le rituel du geste (la «science des gestes»⁴), parallèlement à la parole, un respect immense. Aussi, témoigner des traditions, pour Perrault, c'est porter une attention toute particulière à ces gestes oubliés par une jeunesse «négligente», comme le dit le sympathique Alexis Tremblay, qu'on rencontre pour la première fois dans *La Traverse d'hiver à l'Isle-aux-Coudres*, le premier film de la série. Ces gestes, qui se perdent dans le temps et les mémoires, ce sont les gestes de survie et de détermination des pêcheurs de phoques dans le film *L'Anse Tabatière*, ceux des pêcheurs de morues dans *Toutes Isles* ou encore les manœuvres des vaillants marins qui pourchassent le loup-marin dans *L'Anse-aux-Basques*. Il faut voir avec quel enthousiasme Perrault et Bonnière filment l'effort spectaculaire des canotiers pilotant habilement leur embarcation sur le fleuve glacé dans *La Traverse....* Dans *En R'venant de St-Hilarion*, ce sont les traditions de danse et de chant de ce petit village de Charlevoix qui prennent, littéralement, toute la place. Enfin, dans *Les Goélettes* ou dans *Le Jean Richard*, c'est dans une véritable attitude de recueillement que nous participons à la construction des *voitures d'eau*.

Mais, au-delà de ce que Perrault observe, que ce soit le geste du travail ou celui du loisir, l'important est de montrer ce geste in extenso, de façon à ce qu'il puisse, en quelque sorte, avoir raison du temps et de l'oubli... Ne serait-ce que le temps d'un film. Car l'oubli, c'est le mouvement qui se fige, qui se glace et qui disparaît.

Perrault et Bonnière ont d'ailleurs trouvé l'allégorie parfaite pour évoquer ce phénomène de cristallisation: l'hiver. Il y a en effet dans la série une volonté très nette de montrer l'hiver comme si ce phénomène météorologique était aussi un état à la fois moral et psychologique, qui fige l'individu et l'isole de sa nature première. Or, Perrault, qui en appelle à la vaillance de l'individu pour la sauvegarde de la mémoire, se plaît à montrer l'individu triomphant, vainqueur du gel et de la neige, à nouveau par le geste et par la parole.

Les films de la série *Au pays de Neufve-France* sont encore très classiques dans leur forme. Vus aujourd'hui, et surtout en comparaison avec l'œuvre subséquente de Perrault, ces films ont un peu vieilli. Les textes sont d'une poésie parfois pompeuse et la lecture de François Bertrand frise le paternalisme. Par contre les images, magnifiques, demeurent d'une très grande puissance lyrique, presque épique, et l'humanité des participants et intervenants est telle qu'elle crève l'écran et nous touche profondément.

La carrière cinématographique de Perrault sera par la suite marquée par la rencontre déterminante avec le *direct* qui, au moment même où le cinéaste parcourait le Québec pour *Au pays de Neufve-France*, naissait sous la lentille des Gilles Groulx, Michel Brault, Bruno Carrière...

Carlo Mandolini

1. Pierre Perrault, *Nouvelles CEQ*, septembre-octobre 1998.
2. Extrait du commentaire de *La Traverse d'hiver à l'Isle-aux-Coudres*.
3. Pierre Perrault, *La Patrie*, 25 juillet 1971.
4. Extrait du commentaire de *La Traverse d'hiver à l'Isle-aux-Coudres*.

Pierre Perrault

Espaces mythiques



Pierre Perrault en tournage

Marqué par ses rencontres avec les gens de l'Île-aux-Coudres au moment du tournage des films de la série *Au pays de Neufve-France*, Pierre Perrault va consacrer huit années de sa vie à réaliser trois longs métrages, **Pour la suite du monde**, **Le Règne du jour** et **Les Voitures d'eau**.

Tournée avec une technique très limitée, cette célèbre trilogie exprime le nationalisme de Perrault, sa recherche des origines, très éloignées dans l'espace et le temps: «C'est un pays du bout du monde, fait des souvenirs de découverts anciens et du présent de nos voyages!» L'étranger devient familier. Ce pays du bout du monde est en réalité le sien, et pourtant il lui semble plein de mystères à élucider. Qu'est-ce qui fascinait Perrault? Selon le philosophe Michel Serres: «Pierre Perrault a compris qu'il y a trois voyages: dans l'espace, dans le savoir et dans la société.» L'espace, c'est-à-dire le lieu physique où les êtres vivent et meurent, arrivent et s'en vont. Il faudrait y ajouter le temps, qui rend réel le mythique. Car Perrault alliait le passé,

qu'il associait au merveilleux, au fabuleux, bref au mythique), et le présent, dont il avait pourtant une perception très physique. Ne faisant pas vraiment contraster les deux modes, il les mettait en continuation. Le présent n'était donc pas une négation du passé, mais un reflet de sa légende.

Par l'entremise de Michel Brault ou de Bernard Gosselin, le cinéaste de *La Bête lumineuse* épaulait la caméra comme on tient un fusil. D'ailleurs, selon Jean-Daniel Lafond, Perrault ne savait pas porter lui-même la caméra, mais très bien le fusil. De toute manière, Perrault n'était pas vraiment un chasseur, mais plutôt un *parleur de la chasse*. Lafond explique: «La chasse — comme dans un poème de *Toutes îles* — est peut-être déjà la métaphore de la recherche.» Perrault traquait la poursuite des hommes et non l'objet de leur poursuite. Et cette poursuite n'aurait su s'inscrire ailleurs que dans le genre documentaire, plus précisément le fameux cinéma direct dont le Français Jean Rouch et lui, inspirés par l'Américain Robert Flaherty, ont été les plus notoires défenseurs. Perrault a souvent indiqué ce qui le rebutait dans le cinéma de fiction: l'acteur. L'acteur est un imposteur, il apprête la réalité à sa façon et crée des personnages qui n'ont rien d'authentique. «C'est le berger qui m'intéresse, disait Perrault, pas Jane Fonda en bergère.» Dans une émission radiophonique de la série *J'habite une ville*, en 1965, il faisait contraster avec ironie l'univers artificiel des étudiants du Conservatoire d'art dramatique avec celui des petites gens du boulevard Saint-Laurent. Dans le cinéma direct («cinéma-vécu», disait Perrault), rien de tout cela puisque les protagonistes ne jouent aucun rôle et sont par conséquent beaucoup plus vrais que les acteurs. «Les gens de l'Île-aux-Coudres, disait-il, ont



La Bête lumineuse — «Des protagonistes plus vrais que les acteurs.»



La Bête lumineuse

une verve qui ferait honte à Marius.» On pourrait objecter que c'est en toute connaissance de cause que le spectateur d'un film de fiction accepte de jouer le jeu qui se déroule devant lui, alors qu'il est souvent difficile de discerner dans quelle mesure la présence d'une équipe de tournage, aussi réduite soit-elle, peut influencer l'attitude naturelle des acteurs lorsqu'il s'agit d'un documentaire.

Quoi qu'il en soit, son aversion pour la fiction (seul Chaplin y échappe) n'a pas empêché Perrault de se rendre à Cannes par deux fois. D'abord en 1963: Perrault et Michel Brault y présentent *Pour la suite du monde*, sélectionné en compétition officielle. Les spectateurs en smoking sortent de la salle pendant la projection. *La Bête lumineuse*, présentée dix-neuf ans plus tard, en 1982, dans la section *Un certain regard*, entraîne la même réaction négative chez les festivaliers. À la fin de la projection, il reste cinq cents spectateurs sur deux mille. Pourtant la critique française s'enthousiasme: «Un moment unique de cinéma» (*Le Monde*). *Les Cahiers du Cinéma* encensent son œuvre. Mais, Perrault affirmait: «À Cannes, je ne suis pas à ma place. Ce que je fais procède d'une recherche et je me sens perdu au milieu de ce jet set.» Une journaliste mondaine, qui, visiblement, n'a pas vu le film et se fie au communiqué de presse, aborde Perrault: «La chasse à



Pour la suite du monde – «Un pays du bout du monde.»

l'original [sic], c'est un peu la quête du Graal, puisqu'ils ne le trouveront jamais; ce qui compte avant tout c'est de chasser, non? — Il s'agit d'une faute de typographie, répond Perrault. C'est l'original, un mot indien qui signifie «élan d'Amérique...» Savoureuse et révélatrice méprise, mais Perrault en rajoute puisque le mot *original* n'est pas d'origine amérindienne, mais basque!

«Il n'y a pas de scénario dans mes films. C'est la vie qui se scénarise constamment, dit-il à une autre journaliste à Cannes. Je suis les hasards, je suis la chance. Je chasse quand je fais des films. Mais, bien sûr, je choisis les personnages qui sont susceptibles d'avoir quelque chose à dire. Je cherche à rendre justice aux gens que je filme, en choisissant par le montage les moments les plus significatifs, et le seul montage possible, c'est celui de la fidélité, ce qui me laisse peu de manœuvre.»

Quant au public, il sera touché par l'œuvre du *metteur en scène* — nous oserons utiliser ce terme pour désigner Perrault. De film en film, le cinéaste propose un véritable poème qui, à l'instar du film de fiction, maquille quelque peu une réalité de toute manière impossible à cerner.

Pour élaborer son type de documentaire, Perrault use d'autres éléments de langage, le plus important, comme il le disait lui-même,

étant sans doute le montage, celui de l'image comme celui du son. *Le Règne du jour*, ce poème sur le temps qui passe, est un dialogue constant entre présent et passé, lesquels correspondent à des espaces physiques déterminés, ce qui impose une certaine systématisation du montage parallèle. Chacune des parties de ce film correspond à un thème particulier. La chronologie des événements n'est donc pas toujours respectée. Ainsi on assiste au voyage des Tremblay en France, qui sert de fil conducteur, mais à chaque événement vécu durant ce voyage se rattache une scène correspondante (par exemple, la saignée du cochon) ou complémentaire, tournée soit avant le voyage, soit après. Perrault use aussi d'un montage parallèle antithétique serré qui fait alterner la visite d'Alexis Tremblay chez un brocanteur, où il négocie l'achat d'une horloge grand-père, et sa colère lorsque, une fois rentré à la maison, il constate qu'elle ne fonctionne plus. Chacune de ces quinze parties étant donc développée autour d'un thème spécifique, Perrault utilise des extraits distincts d'une même séquence, laquelle peut être exploitée différemment à divers moments du film.

Inversions de plans, ellipses, inserts, surimpressions sonores, le montage chez Perrault est capital, car toutes les composantes du film l'alimentent tour à tour. Tout langage étant subjectif, le langage/montage de Perrault ne saurait prétendre à la plate réalité, et c'est tant mieux. Le cinéaste, sans l'avouer, semble reprendre à son compte les propos d'un chef-opérateur de Flaherty, Richard Leacock: «Il me sem-



Les voitures d'eau – Le temps, qui rend le réel mythique

ble toujours, au cours du tournage, avoir filmé la réalité dans sa totalité. C'est évidemment impossible. Et au montage, le problème consiste à révéler la ligne générale d'une histoire, tout en restant fidèle à la réalité. Mais ce ne sera jamais toute la réalité». □

Denis Desjardins

1. Pour comprendre la genèse de *Pour la suite du monde* et la conception qu'a Perrault du cinéma, il faut lire ou relire la fondamentale entrevue qu'il accordait à Léo Bonneville dans *Séquences* n° 34, octobre 1963; le même numéro propose aussi une analyse du film.