

Le biodrame perraldien

Stéphane-Albert Boulais
Collège de l'Outaouais

Résumé : *Le biodrame désigne un type précis de film documentaire : le cinéma vécu tel que l'a pratiqué Pierre Perrault depuis Pour la suite du monde en 1963 jusqu'à La grande allure en passant entre autres par Le règne du jour, Un pays sans bon sens et La bête lumineuse. C'est une forme de cinéma qui, tout en utilisant la technique du direct, propose l'aventure de la parole vive tressée par un cinéaste. Le biodrame perraldien rend compte de l'importance de l'oralité dans le cinéma en dramatisant des dialogues captés sur le vif.*

Qu'est-ce qu'un biodrame? C'est le drame de la parole vécue, monté au cinéma. C'est la réalité diégétisée par le cinéma. La dramaturgie du vécu dont Pierre Perrault est l'un des pionniers. En quoi sa parole est-elle fondatrice?

Voilà un auteur qui aura su garder le cap du réel toute sa vie. Sans cesse, il aura poursuivi sa quête de la parole. D'abord comme scripteur radiophonique où le premier, dans *Au pays de Neufve-France* (1956-1957) il aura tressé la parole vernaculaire au texte classique du narrateur, puis dans son cinéma à partir de *Pour la suite du monde* qu'il co-réalise avec Michel Brault, en 1962. Rarement une oeuvre aura été autant fidèle à une idée. De 1955 à 1999, l'année de son décès, Perrault aura préféré le réel d'ici à l'imaginaire d'ailleurs. Il aura écrit contre la fiction envahissante¹. Il l'aura affrontée parce qu'elle représentait l'ennemie qui nous empêchait de naître.

Pour bien comprendre le sens de sa biodramaturgie, il faut décrire sa haine de la fiction. Pour lui, cette dernière était tantôt synonyme de mensonge, tantôt d'envahissement princier, mais surtout, elle représentait ce qu'il appelait « le maternage par le rêve » : « L'image est-elle autre chose qu'une image? Et ne rend-elle compte que d'elle-même? Nous avons en vérité l'esprit torturé. Et l'homme gavé de fiction en arrive à douter de sa propre réalité et refuse de la voir même en image. Comme par pudeur. [...] La vérité n'existe que dans la croyance »².

L'oeuvre perraldienne annonce le présent, c'est-à-dire le réel et non la fable. Elle insiste pour mettre le film dans le réel et non pas pour que le film soit la simple diffusion d'une pensée réaliste au service du pouvoir.

Hollywood n'a rien à nous dire de nous-mêmes et de notre humanité mais nous propose des surhommes, des messies, des miracles, des héros, une infaillibilité qui prend racine dans l'imaginaire et qui se fonde sur une crédulité. Comment se faire entendre au présent de l'indicatif par un peuple qui a peut-être pris racines ailleurs³?

Le cinéaste des *Voitures d'eau*, d'*Un royaume vous attend* et de *La grande allure* a voulu faire entrer le réel dans le cinéma. Mieux : il a voulu faire imaginer le cinéma par le réel. Parce

qu'il avait compris que le réel était pour le cinéma classique un signifié, non un signifiant. Voilà pourquoi sa position est fondamentale. Perrault propose au réel de devenir un signifiant. Il le lui propose parce que le réel, celui des gens de l'Île-aux-Couldres, celui des Montagnais du Mouchouânipi, celui des Acadiens de l'Acadie ou des pocailles de Maniwaki, improvise toujours, il n'est pas prévu comme un scénario. Si les Alexis et les Marie Tremblay ont tant d'importance dans la problématique de la représentation à l'origine des oeuvres fondatrices de Pierre Perrault, c'est qu'ils sont des manifestations directes du réel. Perrault est venu proposer une autre culture cinématographique qui revisite de l'intérieur l'esthétique naturaliste de l'art bourgeois en offrant à sa façon une approche originale de la mimésis. En fait, nous assistons avec le cinéma de Perrault à une nouvelle position distanciatrice fondée sur l'intégration biodramaturgique du signifiant « réel ». Pierre Perrault ne renonce pas complètement à la forme narrative, mais il l'utilise plutôt pour mieux la démasquer. Il s'en sert sans fard. C'est l'une des caractéristiques de son cinéma *vécu*, ce cinéma tatoué par la vie.

Pierre Perrault cultive la représentation cinématographique comme s'il faisait du théâtre. Ses biodrames sont interactifs. Ils commandent la réaction. Les spectateurs parlent pendant leur représentation. Pourquoi? Parce que, justement, les biodrames de Perrault sont fondamentalement discursifs comme l'est le théâtre brechtien, par exemple. Si pour Brecht, comme le suggère Youssef Ishaghpour, la conscience théâtrale se trouvait partout⁴, pour Perrault la conscience biodramatique se retrouve aussi partout. Il utilise le cinéma direct pour le prouver. Il place sa caméra devant deux personnes, leur pose une question et les laisse dialoguer, c'est-à-dire performer. Autrement dit, il pointe du doigt l'Institution en disant qu'il n'est pas nécessaire d'être sir Laurence Olivier pour avoir quelque chose d'intéressant à dire. Pierre Perrault a voulu remplacer le vraisemblable par le possible, et ainsi mettre fin aux diktats d'une poétique aristotélicienne fondée sur le principe qu'« [il vaut mieux] un vraisemblable impossible qu'un possible invraisemblable. »⁵

Pierre Perrault, à sa façon, choisit donc le possible. Voilà pourquoi plusieurs scènes de ses biodrames ne sont pas d'emblée acceptées par les spectateurs. Par exemple, la scène du marin breton dans *Un pays sans bon sens* (1970) ou celle de la chamaille dans *La bête lumineuse* (1982) agressent par leur côté cru l'univers fantasmagorique du spectateur.

Il y a dans l'entreprise perraldienne une dimension pédagogique importante dans la mesure où, prenant le contre-pied du récit hollywoodien, le cinéaste présente tout le déterminisme de ce même récit hollywoodien qui aliène le sujet qui est dans tout spectateur. Or, pour Perrault le spectateur cesse de n'être qu'un « objet de l'Histoire »⁶. Il est partie prenante. Il est celui qui énonce. Toute l'oeuvre perraldienne est un hommage à l'énonciation, cette puissance qui caractérise l'homme. On pourrait presque dire que pour Perrault, l'homme est un animal *énonçant*. C'est pourquoi il est si important pour lui que les marques mêmes de l'énonciation paraissent dans ses films. Il instaure une biodramaturgie où l'hésitation non programmée a sa place. Une biodramaturgie où les barbarismes ont pleine liberté de parole, bref un art du *possible invraisemblable*.

Le biodrame n'était réalisable que par l'utilisation du réel comme signifiant cinématographique. La distanciation perraldienne, contrairement à celle de Brecht, repose sur le

fait que le personnage, au lieu d'être un acteur qui incarne « un héros tragique dans une cérémonie symbolique de la mort »⁷, est plutôt le héros improvisé d'une mimésis de la vie.

Pierre Perrault est venu au cinéma par nécessité instrumentale, non par choix artistique. Il incarne l'homme social pour qui le cinéma est un mauvais objet au sens metzien du terme. Il a toujours refusé de dire qu'il faisait du cinéma⁸.

Mais s'il refuse le « cinéma cinéma », il ne lui emprunte pas moins certains de ses codes pour faire ses films. À la photographie, par exemple, le code analogique de l'image pour mieux authentifier le réel de la parole. À la littérature, le code du récit en alternance, celui aussi de la comparaison et des tropes. Perrault est un véritable intertextualisant. Il converse avec les institutions culturelles, il marche leurs voix, fait des films qui ne sont pas du cinéma, écrit des livres qui ne sont pas de la littérature, fournit des témoignages qui ne sont pas du folklore. Le biodrame perraldien est à l'opposé du film de fiction que Christian Metz définissait comme étant

celui où le signifiant cinématographique ne travaille pas pour son propre compte mais s'emploie tout entier à effacer les traces de ses pas, à s'ouvrir immédiatement sur la transparence d'un signifié, d'une histoire, qui est en réalité fabriquée par lui mais qu'il fait semblant de seulement « illustrer », de nous transmettre comme après coup, comme si elle avait existé auparavant [...]⁹.

Dans *Le règne du jour*, Perrault enregistre tel quel le couple Tremblay. Il ne les maquille pas, ni, du reste, ne cherche à leur faire dire des mots scénarisés, codés, institutionnalisés. Il refuse le scénario et la structure langagière revampée des dialogues du cinéma classique. Il propose plutôt le mimétisme brut. La parole vécue et rapatriée dans un discours cinématographique.

Toutefois, la tentation de la fiction le visite, parfois, à l'occasion. Par exemple, dans *Le règne du jour*, il y succombe à la fin quand il place la caméra à l'intérieur d'une boutique fermée. On voit alors Alexis qui marche l'horloge grand-père à travers la porte. Il y a dans ce marchandage un jeu cinématographique où se manifeste velléitairement le désir de l'« histoire » au sens que lui reconnaît Émile Benveniste, celui d'un discours « qui donne l'impression de n'être tenu par personne »¹⁰. Mais c'est l'exception qui confirme la règle.

Pierre Perrault ne veut surtout pas que le spectateur rêve. Il souhaite que son film soit le moment d'un déclenchement critique. C'est la raison pour laquelle il ne cherche pas les techniques de la transparence. Il refuse aussi de modifier le profilmique : aucun éclairage esthétisant, aucune transformation du lieu de la parole. C'est la pulsion *invocante*¹¹ plus que la pulsion *scopique* qui préside à l'élaboration de sa mise en oeuvre. Tout se passe en fait comme si le film était construit pour être entendu dans une cuisine et non pas au cinéma. Le biodrame fait appel à une participation active du spectateur.

Le biodrame perraldien ne favorise pas « le retrait narcissique et la complaisance fantasmagique »¹². Dans *Le règne du jour*, le spectateur entre en dialogue avec les personnages. Plutôt que de nous faire oublier le réel, le film perraldien nous impose sa dimension dialogique.

C'est le propre du biodrame de construire sur le mode dialogique. Il n'y a pas de monologue intérieur dans *Le règne du jour*, ni de narration, mais un processus dialogique. Le curé parle à ses paroissiens, Madame Mortagne aux Tremblay, Alexis à Grand-Louis et ainsi de suite. Dans *Un pays sans bon sens*, il insère même des intertitres écrits de sa main. Ces derniers agissent comme des déictiques : ils pointent du doigt, ils supposent eux aussi un interlocuteur, celui que nous sommes.

Alors que le film de fiction suscite notre monologue intérieur, le biodrame perraldien n'entre pas dans ces profondeurs. Il refuse toute préparation spectatorielle. Perrault n'est pas un séducteur. Le biodrame est un objet non pervers. Il ne cherche pas le détournement, mais plutôt le rassemblement.

Pierre Perrault est, dans un certain sens, du côté de Brecht et d'Eisenstein. Il refuse la descente aux enfers de l'émotion que nous propose le psychodrame de la fiction américaine produit par des marchands d'illusions.

Le biodrame n'est donc pas conçu en vue d'une pratique d'assouvissement affectif¹³, mais il est plutôt construit dans la perspective d'un déclenchement dialogique. Pierre Perrault circulait avec ses films et les discutait¹⁴.

En fait, Perrault a voulu dépasser l'impression de réalité pour transgresser la notion de croyance. Il ne voulait pas faire vraisemblable, il voulait plutôt inclure le spectateur dans un pacte de vérité : le pacte biodramatique, c'est-à-dire la vérité d'une parole vive tressée par un cinéaste. Voilà, à mon sens, le génie de la parole fondatrice perraldienne.

Notes :

¹ Je prends ici fiction dans le sens que Gilles Deleuze lui donne et que Jean-Daniel Lafond cite avec à-propos dans *Les traces du rêve*: « [...] quand Perrault critique toute fiction, c'est au sens où elle forme un modèle de vérité préétablie, qui exprime nécessairement les idées dominantes ou le point de vue du colonisateur, même quand elle est forgée par l'auteur du film. La fiction est inséparable d'une 'vénération' qui la présente pour vraie, dans la religion, dans la société, dans le cinéma, dans les systèmes d'images. Jamais le mot de Nietzsche, 'supprimez vos vénération', n'a été aussi bien entendu que par Perrault. » Gilles Deleuze, cité par Jean-Daniel Lafond dans *Les Traces du rêve*, p. 45.

² Pierre Perrault, « La question du cinéma. » *Caméramages*, Paris/Montréal : Edilig/L'Hexagone, 1983, p. 97.

³ *Loc. cit.*

⁴ « Tandis que partout on croit se débarrasser de la représentation en la qualifiant de théâtre, Brecht veut utiliser la représentation scénique pour donner au public la conscience que le théâtral se trouve partout. » Youssef Ishaghpour, *D'une image à l'autre*, Paris : Denoël/Gonthier, 1982, p. 21.

⁵ Phrase d'Aristote évoquée par Roland Barthes dans « L'ancienne rhétorique ». Roland Barthes, *L'aventure sémiologique*, Paris : Seuil, 1985, p. 96.

⁶ Parlant de Brecht, Ishaghpour écrit : « La 'distanciation' pour Brecht signifie 'historicisation' — montrer à la fois les déterminations et les possibilités, rendre conscient que l'actuel aussi est historique, transformable —, elle 'désaliène' celui qui, pris au jeu de l'identification, demeure l'objet de l'Histoire, et l'aide à naître comme sujet. » *Op. cit.*, p. 27.

⁷ Selon Ishaghpour, dans le théâtre de Brecht : « [...] l'acteur cesse d'incarner le héros tragique dans une cérémonie symbolique de la mort et ne figure plus comme élément de scénographie, il devient à la fois le voisin et un philosophe critique; il ne s'identifie plus au personnage pour entraîner le spectateur, qu'il ignore, à s'identifier avec lui-même. » *Op. cit.*, p. 29.

⁸ Il refusait toute fiction sauf celles extrêmes de *Harakiri* de Kobayashi et de *L'année dernière à Marienbad* de Resnais. Ce sont des films limites de la parole, le premier en tant que voyage à l'intérieur de la parole et le second dans la mesure où la parole s'y délite elle-même. *Harakiri* est un voyage au cœur d'une parole donnée pour laquelle un ronin est obligé de se suicider. Je ne peux m'empêcher ici de recommander au lecteur le livre de Claude R. Blouin, *Le chemin détourné*, un essai sur Kobayashi et le cinéma japonais (Montréal : Hurtubise HMH, 1982).

⁹ Christian Metz, *Le signifiant imaginaire*. Paris : UGE, 1977, p. 56.

¹⁰ Selon Gardies et Bessalel, « on appelle 'histoire' [...] un type d'énoncé se caractérisant par un effacement des marques énonciatives. L'histoire se présente ainsi comme un discours paradoxal qui donne l'impression de n'être tenu par personne, et « où les événements semblent se raconter eux-mêmes » (E. Benveniste). ». André Gardies et Jean Bessalel, *op. cit.*, p. 106.

¹¹ « L'exercice du cinéma n'est possible que par les passions perceptives : désir de voir (= pulsion scopique, scoptophilie, voyeurisme), qui était seul en jeu dans l'art muet, désir d'entendre qui s'y est ajouté avec le cinéma parlant. (C'est la 'pulsion invocante', [...]) ». Christian Metz, *Le signifiant imaginaire*, p. 82.

¹² Christian Metz, *op. cit.*, p. 130.

¹³ Christian Metz écrit : « Avec ses images et ses sons véritables (extérieurs), le film romanesque contribue à nourrir d'une substance supplémentaire et importée le flux fantasmatique du sujet, à irriguer les figures de son désir, et il n'est pas douteux que le cinéma classique soit entre autres choses une pratique d'assouvissement affectif. » *Ibid.*, p. 134.

¹⁴ *Les traces du rêve* de Jean-Daniel Lafond le souligne bien. Dans ce film, Perrault présente *La bête lumineuse* en France, au Club de Montpellier.