

Pour une théorie de l'autoreprésentation à l'écran

Georges Desmeules

Numéro 125, printemps 2002

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/59578ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (imprimé)

1923-5119 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Desmeules, G. (2002). Pour une théorie de l'autoreprésentation à l'écran. *Québec français*, (125), 60–63.



Georges Desmeules*

Pour une théorie de l'autoreprésentation à l'écran

La contamination de la fiction par la réalité va de soi. Toute œuvre littéraire en fait son ordinaire, à un point tel que l'enseignement de la littérature passe souvent par un travail initial de désamorçage du réflexe fiction = réel. Bien que les écrivains affirment souvent de manière très explicite le caractère inventé de leur œuvre, quoi de plus normal que de demander à Nelly Arcan, auteure de *Putain*, l'adresse de son chirurgien esthétique, ou encore à Michel Houellebecq, auteur du sulfureux roman *Plateforme* faisant l'éloge du tourisme sexuel, où il va passer ses prochaines vacances ?

Dracula et Bobino : même combat !

De la littérature à l'écran, grand ou petit, ce phénomène va donc s'amplifiant. Ainsi le cinéma constitue le lieu par excellence de l'ambiguïté réalité-fiction, ne serait-ce que par la fusion obli-

gée du visage d'un comédien en chair et en os avec l'identité du personnage qu'il incarne. Les exemples foisonnent d'acteurs marqués par un rôle au point que celui-ci leur colle à la peau. Que Peter Falk soit identifié à l'inspecteur Colombo ou que Serge Thériault représente désormais notre Môman nationale, rien de mal à cela.

Par contre, le courant de sympathie immodérée pour Donalda dans la série télévisuelle *Les belles histoires des pays d'en haut*, adaptation du roman *Un homme et son péché* de Claude-Henri Grignon, qui aurait fait envoyer des conserves et des vêtements à la pauvre épouse de Séraphin Poudrier par des téléspectateurs compatissants, confine au délire. Sur la liste des légendes pour cinéphiles avertis, quelques-unes, vraies ou fausses peu importe, paraissent emblématiques de notre désir naturel de faire correspondre le vrai et le faux. Par exemple, le sort pathétique de Johnny Weismuller,

Alfred Hitchcock, *Les Oiseaux* (1963). Photo : Time Life Hollywood

champion olympique de natation mieux connu comme interprète de Tarzan au cinéma, prête à rire : il aurait terminé son existence de bellâtre dans un asile, à en parcourir torse nu les corridors, se battant sauvagement la poitrine et poussant périodiquement son cri célèbre.

De même Bela Lugosi, acteur à la diction impeccable et incarnation du vampire Dracula, aurait été retrouvé mort dans sa modeste demeure (en rien comparable à un château transylvanien), couché dans le cercueil bordé de velours dans lequel il passait désormais ses journées, attendant la nuit pour hanter les rues de Hollywood. Enfin, ayons une bonne pensée pour Guy Sanche, immortalisé pour son rôle de Bobino, dont la carrière fut un échec lamentable. En effet, ce personnage pour enfant lui colla à la peau, tant et si bien que peu de réalisateurs voulurent prendre le risque de l'embaucher, de crainte que sa personne ne parvienne jamais à éclipser son personnage. Le pauvre Bobino (ou plutôt Sanche, il est facile de s'y laisser prendre) aurait sombré dans la drogue, tout en continuant à lancer ses « Bonjour les tout-petits » coutumiers.

Du créateur à la créature :

le pacte autobiographique au cinéma

Si cette longue mise en situation montre le rapport problématique et fascinant du fictionnel au réel, elle suggère implicitement que la question devient d'autant plus intéressante lorsque le réalisateur joue sciemment sur cette frontière en se représentant lui-même dans sa production. En effet, les exemples abondent où le nom d'un comédien coïncide avec celui du personnage qu'il incarne. Bref, tout à la fois créateur et créature, le personnage du « cinéma de soi » mérite pour l'heure toute notre attention. Notre intention consiste ici à revenir à la forme de ce qu'on pourrait presque appeler un genre, dans un but pédagogique puisque, pour reprendre les mots de François Jost, « parler d'énonciation cinématographique [...] c'est repousser [...] l'idée que le film serait un simple reflet de notre monde¹ ».

Plutôt que d'aborder de front cette catégorie de récits filmiques, revenons un instant à un de ses équivalents livresques, c'est-à-dire l'autobio-

graphie. Dans *Le pacte autobiographique*², Philippe Lejeune propose une série de critères objectifs pour reconnaître une autobiographie, au-delà du fait qu'un auteur puisse parler de lui-même à travers tel ou tel personnage. Tout d'abord, il doit y avoir identité entre auteur, narrateur et personnage. Ainsi, selon le théoricien, dans la fiction textuelle, un patronyme fictif disqualifie une œuvre en tant qu'autobiographie. Qui plus est, puisqu'il faut nécessairement que le lecteur reconnaisse quelqu'un derrière le nom, Lejeune suggère que « peut-être n'est-on véritablement auteur qu'à partir du deuxième livre³ » ? Il décrit donc à l'aide d'un tableau les diverses manifestations possibles de ce genre. En axe vertical, il distingue les cas où le narrateur correspond au personnage principal de ceux où il n'y a pas coïncidence entre ceux-ci. En axe horizontal, il considère la personne grammaticale (je, tu, il) de l'instance de narration⁴.

Au cinéma, la restriction relative au nom du personnage ne tient plus car, même maquillé, le visage du comédien dévoile son identité. Toutefois, en levant cette première restriction, on génère une nouvelle série de distinctions. Ainsi, lorsque le réalisateur se représente lui-même en tant que comédien, on doit se demander s'il occupe la place centrale dans l'intrigue ou s'il n'y apparaît que comme témoin, voire pour faire de la figuration. Bref, empruntons ici quelques termes genettiens, pour distinguer d'abord le cinéma de soi « autodiégétique » du cinéma « homodiégétique »⁵. Dans la catégorie « autodiégétique », on peut imaginer au moins deux sous-catégories, selon qu'il y a ou non équation entre le nom de l'acteur réel et celui du personnage fictif qu'il incarne. Pour les distinguer, empruntons deux termes à Paul Ricœur et adoptons « ipséité » et « altérité »⁶.

À ce premier axe, on peut maintenant additionner une distinction proposée par Lejeune entre l'aspect documentaire (réel ou supposé) d'un récit et son aspect déclaré de fiction. Toujours selon Lejeune, nous disposons désormais du matériel suffisant pour dessiner un tableau délimitant les diverses possibilités du « cinéma de soi ». Voici le tableau en question⁷.

Lorsque le réalisateur se représente lui-même en tant que comédien, on doit se demander s'il occupe la place centrale dans l'intrigue ou s'il n'y apparaît que comme témoin, voire pour faire de la figuration.

IDENTITÉ / GENRE	Documentaire (réel ou supposé)	Fiction
Autodiégétique-ipséité (réalisateur = acteur = personnage)		
Autodiégétique-altérité (réalisateur = acteur ≠ personnage)		
Homodiégétique (réalisateur = acteur témoin ou figurant)		

À l'œuvre et à l'épreuve

Pour prendre forme, un squelette demande de la chair, fraîche si possible. L'illustration de chacune des six catégories à l'aide de films connus permettra, souhaitons-le, de mieux comprendre ceux-ci.

Documentaire autodiégétique-ipséité :

N'importe quel reportage de l'émission *La course autour du monde*, diffusée jusqu'à tout récemment, en mettant en scène des jeunes réalisateurs qui témoignent de leurs aventures hebdomadaires dans un endroit reculé de la planète, constitue une illustration de cette catégorie. De même, certains des films de l'italien Nanni Moretti, dont *Journal intime* ou *Avril*, s'insèrent ici. Ce réalisateur raconte, dans *Avril*, son propre travail de réalisateur en panne d'inspiration et en quête d'un bon sujet de film. Il profite alors de la campagne électorale en cours dans son pays pour livrer un documentaire auquel il ajoute ses propres états d'âme (qu'on suppose véridiques, mais on n'en sait rien), entre autres, au moment où il devient père pour la première fois.

Documentaire autodiégétique-altérité :

Dans *Zelig*, un de ses films les plus connus, Woody Allen se représente dans un (faux) documentaire sur un personnage mythomane s'étant immiscé à coups d'audace auprès de plusieurs personnalités mondialement célèbres. Pour sa part, Robert Morin livre dans *Yes sir, madame !* un autre bel exemple de la même occurrence. Il s'agit ici d'un documentaire fictif racontant les déboires d'un pauvre francophone bilingue du Nouveau-Brunswick, devenu par hasard député fédéral avant de retomber dans la misère.

Documentaire homodiégétique :

Si plusieurs films de Pierre Perrault, de Jacques Godbout ou encore *Anna 5-18* du Russe Nikita Mikhalkov, un documentaire réel, cette fois-ci, où le réalisateur interroge sa fille à certains moments de son existence, s'inscrivent

parfaitement dans cette catégorie, *Le temps des bouffons* de Pierre Falardeau demande qu'on s'y arrête un peu. En effet, ce court film présentant la cérémonie du 200^e anniversaire du *Beaver's Club*, un regroupement de marchands dont les origines remontent aux premiers temps de la colonisation du Canada, est commenté en voix off par un Falardeau en pleine possession de ses moyens, qui dénigre allègrement tous les convives et dénonce l'hypocrisie de cette association.



Orson Welles, *Citizen Kane* (1940). Photo : Time Life Hollywood.



Fiction autodiégétique-ipséité :

C'est ici le lieu de l'autobiographie romancée, dont *La chambre du fils*, du même Nanni Moretti, récent vainqueur du festival de Cannes, constitue un exemple idéal. Le réalisateur Cyril Collard, avec *Les nuits fauves*, s'inscrit également dans cette catégorie, puisque son premier et seul film relate la vie qui l'aurait mené à contracter le sida, tout en ménageant une intrigue où la fiction trouve sa place en la personne de Romane Bohringer, amante d'abord insouciance puis perturbée du Collard personnage.

Fiction autodiégétique-altérité :

C'est peut-être la catégorie la plus populeuse, puisque s'y côtoient tous les films de réalisateurs incarnant un personnage dont ils ne partagent pas l'identité. Si le chef-d'œuvre qu'est *Citizen Kane*, du célèbre Orson Welles en constitue un exemple taillé sur mesure, *Unforgiven*, film réalisé par Clint Eastwood et récipiendaire de l'Oscar du meilleur film, mérite qu'on s'y arrête. En effet, peut-être pour en finir avec le personnage de cowboy solitaire et fin tireur qu'il incarne dans de nombreux films, dont plusieurs de Sergio Leone, Eastwood reprend là non pas des traits qui lui appartiennent en tant qu'individu, mais bien certains des éléments qui constituent son personnage de fiction. Le film se lit comme une contestation évidente du héros sans peur et sans reproche qu'a incarné Eastwood. Dans cette ultime mouture western, le comédien joue le rôle d'un paysan incapable d'entretenir sa modeste propriété, perclus de rhumatismes et qui avoue avoir réalisé ses plus grands exploits, dont il se rappelle avec peine, alors qu'il était imbibé d'alcool. Son dernier fait d'armes s'avère à la hauteur des précédents, ni plus ni moins, et la conclusion du film annonce indirectement que le comédien en a bel et bien terminé avec ce rôle.

Fiction homodiégétique :

Tous les films d'Alfred Hitchcock, dans lequel le maître du suspense s'amuse à se représenter de manière fugace pour titiller les spectateurs, curieux de le découvrir à un détour du film, jusqu'à *Apocalypse Now*, dans lequel Francis Ford Coppola effectue une brève apparition en tant que journaliste, appartiennent à cette sixième et dernière catégorie.

Voici donc, une fois complété, le tableau proposé plus tôt :

IDENTITÉ / GENRE	Documentaire (réel ou supposé)	Fiction
Autodiégétique-ipséité (réalisateur = acteur = personnage)	<i>La course destination monde</i> <i>Journal intime et Avril</i> (Nanni Moretti)	<i>La chambre du fils</i> (Nanni Moretti) <i>Les nuits fauves</i> (Cyril Collard)
Autodiégétique-altérité (réalisateur = acteur ≠ personnage)	<i>Zelig</i> (Woody Allen) <i>Yes sir, madame !</i> (Robert Morin)	<i>Citizen Kane</i> (Orson Welles) <i>Unforgiven</i> (Clint Eastwood)
Homodiégétique (réalisateur = acteur témoin ou figurant)	<i>Anna 5-18</i> (Nikita Mikhalkov) <i>Le temps des bouffons</i> (Pierre Falardeau)	<i>Les Oiseaux</i> (entre autres films d'Alfred Hitchcock) <i>Apocalypse Now</i> (Francis Ford Coppola)

Ceci dit, plus on explore la fiction de soi, plus ce champ paraît vaste. Il témoigne probablement de la nécessité qu'éprouvent les auteurs de se représenter, de l'importance et de l'étendue de ce genre assimilable à l'autobiographie littéraire. Souhaitons que cette grille serve à illustrer des discussions autour d'œuvres qui la dépassent, quitte à la remettre en question.

* Professeur, Cégep François-Xavier Gameau.

Notes

- 1 François Jost, *Un monde à notre image. Énonciation, cinéma, télévision*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1992.
- 2 Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- 3 *Ibid.*, p. 23.
- 4 *Ibid.*, p. 18.
- 5 Voir Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1970.
- 6 Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.
- 7 En adoptant ici un critère apparemment objectif, suivant en cela Lejeune (pour qui il doit y avoir identité entre auteur et personnage), nous sommes conscient qu'un réalisateur pourrait fort bien se représenter sous les traits d'un autre comédien. Cependant, on tombe ici dans une aporie car, somme toute, les auteurs parlent TOUJOURS d'eux-mêmes.