

Université de Montréal

**Trois films de Robert Morin : pour une exploration
des mécanismes de l'autofiction cinématographique.**

par
Jean-Philippe Morin

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de M.A.
en études cinématographiques

Décembre 2013

© Jean-Philippe Morin, 2013

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé:
Trois films de Robert Morin : pour une exploration
des mécanismes de l'autofiction cinématographique.

présenté par:
Jean-Philippe Morin

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes:

Serge Cardinal
président-rapporteur

Dominic Arsenault
directeur de recherche

Olivier Asselin
membre du jury

Résumé

S'inscrivant dans le retour des débats entourant l'autofiction, après les années folles que furent les décennies 1960-1970, ce mémoire s'avère une exploration des potentialités de ce « genre » au cinéma. L'auteur cherche, à travers une étude de cas spécifique consacrée à Robert Morin, à déterminer les possibilités et modalités d'actualisation de l'autofiction cinématographique. Pour ce faire, il présente les tenants et aboutissants de ce concept littéraire, pour par la suite l'aborder avec les outils théoriques du cinéma : la narratologie filmique et la conduite du récit, la subjectivité, la caméra intradiégétique et l'hybridité générique des œuvres. S'inspirant de différents travaux réalisés sur le cinéma narratif « classique », l'auteur s'affère à les compléter afin de rendre compte des spécificités propres à la pratique autofictive.

Mots-clés : Robert Morin, autofiction cinématographique, narration personnelle, subjectivité filmique, caméra subjective, hybridité générique.

Abstract

As part of the return of the debates around autofiction, after the roaring 60's and 70's, this thesis proves to be an exploration of the potential of this "genre" in cinema. The author seeks, through a specific case study devoted to Robert Morin, to identify possibilities and modalities of actualisation of filmic autofiction. To do this, it shows the ins and outs of this literary concept to subsequently deal with it using the theoretical tools of cinema: the film narratology and the conduct of narrative, subjectivity, intradiegetic camera and generic hybridity of the movies. Inspired by the work done and the theory around "classic" narrative cinema, the author seeks to complement it to reflect the specificities of the autofictive practice.

Keywords: Robert Morin, filmic autofiction, character narration, filmic subjectivity, subjective camera, generic hybridity.

Table des matières

| | |
|--|----|
| Introduction..... | 1 |
| Chapitre 1 : L'autofiction littéraire : histoire et concepts..... | 6 |
| Les premières traces théoriques (Philippe Lejeune, 1973) :..... | 7 |
| Serge Doubrovsky, le fondateur du terme (1977) :..... | 9 |
| Vincent Colonna, le premier véritable effort de théorisation (1989) :..... | 14 |
| Les singuliers postulats de la thèse de Colonna :..... | 17 |
| Jeu sur le nom : une perversion de l'identité dans et par la fiction :..... | 21 |
| L'autofiction, une pratique aux confins de conceptions antagonistes de l'auteur :..... | 24 |
| Les méandres de ce jeu autofictif :..... | 26 |
| Potentialités de la pratique autofictive, une problématisation du sujet créateur :..... | 27 |
| Le lecteur/spectateur face à ce jeu sur la personne :..... | 31 |
| Chapitre 2 : L'autofiction cinématographique..... | 33 |
| Définir / nommer / articuler le sujet :..... | 33 |
| Une amorce d'approche narratologique :..... | 39 |
| Les fondements de la narratologie cinématographique :..... | 42 |
| Une relation problématique, méga-narrateur vs personnage-narrateur-caméraman :..... | 44 |
| La clé de ce borbier : la subjectivité et le point de vue comme outil narratologique ? :..... | 47 |
| La relation méga-narrateur – personnage-narrateur-caméraman à l'aune de la théorie narratoriale du point de vue et de la subjectivité :..... | 50 |
| Caméra physique et concept d'origine :..... | 53 |
| Séparer pour de bon les instances :..... | 54 |
| Chapitre 3 : Tryptique d'éléments complémentaires..... | 62 |
| Caméra intradiégétique : particularités et concept d'ocularisation :..... | 62 |
| Le corps autofictif : composition et circulation des rôles :..... | 70 |
| Hybridité des deux grands ensembles : la fiction – le documentaire :..... | 80 |
| Conclusion :..... | 90 |

Liste des tableaux

| | |
|---|----|
| Tableau I : Le pacte autobiographique de Philippe Lejeune | 7 |
| Tableau II : Les relations autofictives..... | 41 |
| Tableau III : Les subjectivités filmiques..... | 68 |

Remerciements

D'abord à mes parents Jean-Louis et Nicole, sans leur confiance et leur support indéfectible, l'aventure que fut mon long passage à l'université et plus particulièrement la rédaction de ce mémoire n'aurait pu être possible. Je leur en suis, et serai, éternellement reconnaissant;

à Serge Cardinal qui, dans la première phase de l'élaboration de ce mémoire m'a guidé et encouragé dans les voies envisagées. Il m'a insufflé une bonne dose de confiance sur laquelle j'ai pu m'appuyer dans les moments plus difficiles (et il y en a eu...);

à Dominic Arsenault mon directeur de recherche qui a su me stimuler et m'encourager : son soutien, son dévouement, sa diligence et sa rigueur furent de précieux atouts pour la rédaction. Notre collaboration fut certes d'une courte durée mais il n'en demeure pas moins que sa présence y est pour beaucoup dans le parachèvement de ce projet. Merci;

à Denis Laplante qui, bien qu'il n'ait pas été directement impliqué dans ce projet de mémoire, est celui qui m'a fait découvrir ce qu'il y a de plus beau au cinéma, a su me transmettre son énorme passion pour les films et de ce fait, déposer en moi le germe d'une cinéphilie qui n'a depuis jamais cessé de se développer.

en terminant, sur une note plus personnelle qui pourra sembler étrange, à Henry David Thoreau et Ralph Waldo Emerson : dans les moments les plus difficiles de la rédaction en cette deuxième moitié de 2013, la découverte de vos œuvres et vos idées a produit sur moi une immense impression et m'a donné la persévérance et la force de continuer d'aller de l'avant.

Introduction.

Jeune adolescent, alors que je découvre le cinéma en tant que spectateur inexpérimenté, au regard pratiquement vierge et insensible aux potentialités subversives inhérentes du médium, des films comme *C'est arrivé près de chez vous*, *The Blair Witch Project*, *Quiconque meurt, meurt à douleur* ou dans un autre registre *La bête lumineuse* produisent sur moi des effets immenses. Ce n'est que par la suite, alors que ma compréhension du cinéma et le développement de mes facultés critiques face à l'image mouvante s'affinent, que je relativise le tout. Il n'en demeure pas moins que je considère ces expériences de choc comme l'origine distante du présent travail.

Du lot des œuvres citées, c'est sans conteste *Quiconque meurt, meurt à douleur* qui s'avère la plus importante puisqu'elle est la première de ce qui va devenir une série d'expériences apparentées au fur et à mesure que je découvre le réalisateur québécois Robert Morin. Quiconque a déjà parcouru minimalement le corpus mis en place depuis le début de sa carrière reconnaîtra que ce cinéaste-vidéaste bouscule allègrement les frontières posées par le cinéma classique et institutionnel afin de les remettre en question. Que ce soit la fiction/documentaire, le réel/sa représentation, la sphère privée/sphère publique, l'intime/le social ou le moi/l'Autre, la question du traitement de la réalité y a toujours occupé une place de choix. Ces remises en question passent principalement par un questionnement identitaire des acteurs-personnages, par le contenu des événements représentés, et par le traitement cinématographique qui leur est réservé. Sa pratique artistique repose sur une double confrontation : un doute sur le fond, un doute sur la forme, qu'il articule en autant de propositions distinctes et originales.

C'est dans ce contexte qu'a crû en moi et s'est « imposé » le désir de travailler sur les œuvres vidéo de Robert Morin, et ce pour plusieurs raisons qui touchent une panoplie de sujets variés et hétérogènes. Essentiellement, c'est sa démarche se traduisant par un questionnement des paradigmes associés au réel, orientée autour de la compromission du monde réel et du monde du récit fictif, qui m'a le plus attirée. Cet environnement particulier, où je suis amené à me demander comme spectateur si je suis devant du fictif relevant purement de l'invention narrative ou d'une sorte de témoignage documentaire d'inspiration biographique (ou peut-être une fusion des deux), représentait à mes yeux un terreau fertile d'investigation. Sa carrière, qui s'échelonne du milieu des années 1970 jusqu'à nos jours, est caractérisée par une quinzaine d'années d'expérimentation vidéographique de courts et moyens-métrages, auxquels viennent s'adjoindre près d'une vingtaine de longs-métrages dans lesquels il a continuellement mis de l'avant et renouvelé une approche de la narration « à la première personne ». Au cœur d'une majorité des longs-métrages se trouve l'objet principal de mon intérêt : y est affirmée et revendiquée une subjectivité construite par les différents dispositifs filmiques déployés.

Je me retrouvais donc devant un corpus potentiel d'une dizaine d'œuvres aux caractéristiques formelles, esthétiques et thématiques semblables, malgré tout déployées et actualisées en autant de cas singuliers. À l'intérieur de ce corpus étendu se trouvaient pourtant trois œuvres qui m'appelaient plus particulièrement puisqu'elles me semblaient pousser encore plus loin les questionnements et interrogations que je retrouvais dans le corpus étendu, en plus d'ouvrir des champs d'investigation complémentaires et spécifiques, points qui allaient devenir la pierre d'assise de ce mémoire. Les trois œuvres en question ont comme caractéristique principale et

commune de mettre en scène Robert Morin lui-même comme personnage-narrateur-caméraman :

Yes Sir! Madame (1994) :

Un homme vivant une crise d'identité proprement canadienne cherche à comprendre sa vie en lui consacrant 19 bobines de film que sa mère lui a laissées. Il enregistre donc son quotidien, afin de lui trouver un sens dans un périple qui le mène de sa terre natale des Maritimes, en passant par Montréal et une campagne électorale pour un siège au parlement d'Ottawa.

Petit Pow! Pow! Noël (2005) :

Un homme « armé » de sa caméra se présente dans un centre hospitalier où repose son père afin de régler une fois pour toutes leurs comptes. Il s'agit pour lui de conduire un véritable procès inquisiteur, au terme duquel il a l'intention de mettre fin aux jours de son père.

Le journal d'un coopérant (2010) :

Vieux garçon, Jean-Marc Phaneuf entreprend un voyage en Afrique, qu'il documente avec sa caméra vidéo, afin de servir comme technicien dans une ONG. Face à la chute de ses idéaux concernant la coopération internationale qu'il voit comme une vaste fumisterie, Jean-Marc sombre dans des comportements ambigus et déviants.

C'est précisément cette présence de Morin et ses modes d'apparition qui en sont venus à me faire considérer certaines questions spécifiques, à stimuler et orienter ma démarche vers de nouveaux horizons. Il m'apparaissait primordial de chercher à m'éloigner quelque peu de l'héritage et de la tradition québécoise du documentaire et du cinéma direct. Non pas qu'il aurait été inintéressant d'aborder le cinéma de Morin à l'aune de l'hybridation et de la pollinisation, à partir de la typologie développée par Gilles Marsolais dans son livre *L'aventure du cinéma direct revisitée*; un désir me poussait plutôt à regarder ailleurs et différemment, à toucher des problématiques certes similaires, mais suivant une autre approche, pour poser un regard renouvelé sur le cinéma, qui du reste ne se limiterait pas à lui, mais irait hors ses frontières puiser de nouvelles idées et modèles pour l'interroger. J'en suis donc venu à formuler un ensemble de questions orienté autour des notions de récit, de narration, de

fictionnalisation, de subjectivité et de mise en scène de soi dans le cinéma de Robert Morin, que j'aborderai à l'aune du concept de l'autofiction.

Concept avant tout relié au monde des études littéraires, il n'en demeure pas moins que de penser le cinéma de Morin à l'aune des préceptes de l'autofiction offre un terrain hautement fertile pour la réflexion cinématographique. Globalement, je chercherai à examiner la possibilité d'une autofiction proprement cinématographique, à identifier ses modalités d'actualisation, et à décrire les mécanismes à l'œuvre dans les films de Morin. Pour ce faire, je m'attarderai sur ce qu'est à la base l'autofiction afin d'en comprendre le fonctionnement intrinsèque; ce qui permettra d'en dégager la spécificité et ce qu'implique cette pratique artistique. Je m'efforcerai de la définir tant du point de vue de la création que de la réception spectatorielle puisque ce sont deux facettes répondant d'un même mouvement. À cet égard, les travaux théoriques que Vincent Colonna a consacrés au sujet, consignés dans sa thèse *Autofiction (essai sur la fictionnalisation de soi en littérature)* me serviront d'assise.

Dans un deuxième temps, je m'efforcerai de traiter l'autofiction et tenterai de l'expliquer, de la schématiser, pour en tracer les contours avec les outils théoriques propres au cinéma. Je m'attarderai à démontrer en quoi cette pratique recèle des caractéristiques singulières lorsqu'abordée sous l'angle de la narratologie filmique à l'aide des notions érigées par André Gaudreault dans *Du littéraire au filmique*, ainsi que celles relatives à la subjectivité et à la théorie des points de vue que l'on retrouve sous la plume d'Edward Branigan dans *Point of view in the cinema : a theory of narration and subjectivity in classical film*. Parallèlement à ces questions, je m'interrogerai sur le type de caméra déployé dans les films de Morin, de la

sensation accrue de subjectivité et l'omniprésence de ses manifestations, tout en tenant compte du singulier type de présence corporelle induit par le dispositif filmique. Pour terminer, à la lumière des différentes facettes abordées, je traiterai concrètement la manière dont ces œuvres brouillent les frontières admises entre le cinéma de fiction et le cinéma documentaire, point que je postule essentiel à l'actualisation de l'autofiction cinématographique.

Avant d'attaquer pleinement le corps du texte, je me permettrai une dernière remarque : comme il sera permis de le constater, l'autofiction représente un genre et une pratique hors-norme peu balisés tant du point de vue de la posture créatrice que du côté de la réception spectatorielle. À ce constat s'en ajoute un autre qui souligne l'originalité de la démarche ici entreprise : les incertitudes soulevées vis-à-vis la pratique autofictive sont en quelque sorte reconduites dans les différents modèles théoriques convoqués afin de tenter d'en rendre compte. Il appert que l'autofiction telle que pratiquée par Robert Morin bouscule non seulement le spectateur, mais qu'elle en fait tout autant avec certains modèles théoriques généralement admis afin de rendre compte du fonctionnement du médium. N'en demeure pas moins qu'il s'agit là du programme que je me suis fixé : naviguer les eaux troubles de l'autofiction dans sa tangente cinématographique.

Chapitre 1 : L'autofiction littéraire : histoire et concepts.

Dans un premier temps, afin de tenter d'élaborer une première définition opératoire – chose du reste fort peu aisée comme il sera permis de le constater – de la notion d'autofiction, je me propose de tracer un panorama historique sous la forme d'un retour aux sources afin d'aborder la « naissance » de ce concept théorique dans le champ des études littéraires. Ce détour permettra de mettre en lumière quantité d'interrogations et d'enjeux relatifs à ce concept, et posera les bases théoriques nécessaires à l'approche que j'entends développer dans mon travail d'analyse d'un certain cinéma de Robert Morin. Mais avant d'entreprendre ce détour, une précision est de mise. À la lecture de différents ouvrages relatifs à cette notion, un constat s'impose : la pratique de l'autofiction a en quelque sorte précédé sa théorisation, elle « existe » sans avoir véritablement de nom, ce qui est rendu flagrant par les recherches des années 1980. Ce constat, je l'aborderai plus longuement sous peu lorsqu'il s'agira d'évaluer l'apport des travaux de Vincent Colonna dans l'édification d'une véritable théorie de l'autofiction. Je peux néanmoins camper le cadre général dès maintenant : Colonna adopte dans son travail une position faisant écho à celle mise de l'avant par Raphaëlle Moine dans son ouvrage *Les genres du cinéma* et qui fait de la notion de genre et sa « naissance » un phénomène postdaté. Basant son travail sur celui de théoriciens littéraires tels que Ferdinand Brunetière, Gérard Genette, Robert Scholes, Jean-Marie Schaeffer et Tzvetan Todorov, elle arrive à cette conclusion :

Un genre cinématographique n'apparaît que lorsqu'il est nommé et désigné comme tel, puisque son existence est liée à la conscience, partagée et consensuelle, qu'une communauté en a. Ainsi, la première occurrence d'un genre n'est-elle pas à chercher, rétrospectivement, dans les films qui correspondent à la catégorie établie a posteriori, mais dans le discours tenu sur les films. [...] il n'existe que parce qu'il est aussi une catégorie de l'interprétation et ne peut naître que lorsque la lecture générique des films s'est imposée comme un fait de réception (2003, p.122-123).

On verra que l'autofiction, si tant est qu'elle constitue un véritable « genre », n'échappe pas à ces prédicats et que la question du fait de réception s'avère capitale dans son cas.

Les premières traces théoriques (Philippe Lejeune, 1973) :

Cela dit, les premières occurrences ou traces théoriques, si tant est qu'il soit possible de véritablement remonter à une origine « zéro » du concept d'autofiction, se trouvent dans les travaux fondateurs de Philippe Lejeune relatifs au genre autobiographique, plus précisément dans *Le pacte autobiographique* (1973). Pour paradoxale qu'elle soit – et on n'en est pas à un paradoxe près quand on parle d'autofiction – cette « apparition » se manifeste par une case laissée vide (X), voire indéterminée, dans un tableau à double entrée visant à schématiser la dichotomie roman – autobiographie.

Tableau I

| Nom du Personnage → Pacte ↓ | ≠ nom de l'auteur | = 0 | = nom de l'auteur |
|---|----------------------|---------------------------|------------------------|
| Romanesque | 1 a <u>Roman</u> | 2 a <u>Roman</u> | X |
| = 0 | 1 b <u>Roman</u> | 2 b <u>Indéterminé</u> | 3 a <u>Autobio.</u> |
| Autobiographique | | 2 c <u>Autobio</u> | 3 b <u>Autobio</u> |

On retrouve comme critère horizontal dans ce tableau la déclaration de genre de l'auteur (roman, rien, autobiographie) et comme critère vertical le nom donné au personnage par l'auteur (autre que le sien, rien, le même que le sien). Le croisement de ces deux entrées donne comme résultat un tableau à neuf cases pointant chacune vers une configuration différente :

trois cases très claires d'autobiographie, trois cases très claires de roman, deux cases contradictoires qu'il qualifie « aveugles », et une indéterminée. C'est dans l'une des « aveugles » (X), une case qui se veut en quelque sorte un modèle théorique virtuel de l'autofiction avant la lettre, une définition en creux, par la négative, que Lejeune admet, sans pour autant développer, une classe de texte qui pointe et montre plusieurs enjeux théoriques et esthétiques qui seront repris plus tard dans la théorie et la pratique, et à partir de laquelle s'érigera la future théorie de l'autofiction.

En somme, Lejeune délaisse la possibilité même de l'autofiction et rejette son postulat fondateur puisqu'il considère « exclues par définition la coexistence de l'identité du nom et du pacte romanesque et celle de la différence du nom et du pacte autobiographique » (1975, p. 28). Par contre, il ajoute quelques pages plus loin un passage plus que révélateur à l'égard du projet autofictif :

Le héros d'un roman déclaré tel peut-il avoir le même nom que l'auteur ? Rien n'empêcherait la chose d'exister, et c'est peut-être une contradiction interne dont on pourrait tirer des effets intéressants. Mais dans la pratique, aucun exemple ne se présente à l'esprit d'une telle recherche (1975, p. 31).

Voilà donc une ouverture comportant matière à réflexion et expérimentation...

De façon schématique, Lejeune opère dans ce tableau une scission générique binaire, quoiqu'incomplète comme en témoignent les trois cases innommées, qui s'articule autour d'une relation entre la forme et le fond: d'une part de la fiction (pacte romanesque) ou du réel (pacte autobiographique), et de l'autre une question de nature identitaire: la possible adéquation auteur – narrateur – personnage. Ce sont ces deux caractéristiques fortes que s'emploiera sciemment à « pervertir » l'autofiction en termes d'ambiguïté, d'hybridité et

d'indécidabilité pour ouvrir de nouveaux horizons créatifs, tout autant qu'elle permettra moult aventures théoriques afin d'en rendre compte.

Serge Doubrovsky, le fondateur du terme (1977) :

Le véritable fondateur du terme s'avère être le romancier français Serge Doubrovsky, qui fut le premier à l'utiliser dans son livre *Fils : roman* (1977), œuvre pourtant présentée sous la dénomination générique de roman. Le néologisme figure en quatrième de couverture dans ce que l'on considère comme la première tentative de définition du concept, définition du reste enchâssée dans une déclaration d'intention de la part de l'auteur :

Fiction, d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman traditionnel ou nouveau. Rencontres, fils des mots, allitérations, assonances, dissonances, écritures d'avant ou d'après la littérature, concrète, comme on dit en musique. Ou encore, autofriction, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir (1977, p. 4).

Doubrovsky réitérera à maintes reprises et défendra cette première définition. C'est notamment le cas dans deux articles d'auto-théorisation : *L'initiative aux maux. Écrire sa psychanalyse* (1979) et *Autobiographie/Vérité/psychanalyse* (1980), position qu'il affinera par la suite dans ses écrits afin de proposer une conception de l'autofiction qui repose sur deux préceptes fondamentaux : véracité de l'information et liberté de la mise en écriture, auquel vient s'adjoindre un respect de l'homonymat auteur – personnage. Cet homonymat s'avère important, car à la suite des travaux précédemment cités de Philippe Lejeune sur l'autobiographie, il sert de critère visant à la discerner du roman lorsque couplé à la nature du pacte émis par l'auteur (romanesque – autobiographique). Ce pacte conditionne et oriente le positionnement du lecteur face à l'œuvre en faisant appel à ses habitudes de lecture, à son

bagage personnel de lecteur. Mais là où les choses se « compliquent », et c'est précisément le terrain que cherche à occuper Doubrovsky avec son projet, c'est lorsque l'homonymat est mis au service d'un projet littéraire plus ambigu, où les critères génériques classiques se retrouvent pervertis, voire inopérants, comme en témoigne en quelque sorte les trois cases « fantôme » empreintes d'ambiguïté et d'indétermination du tableau de Lejeune. Sa propre conception découle du fait qu'il cherche volontairement et ouvertement à remplir la case laissée vide par Lejeune, il se propose donc de relever le défi que représente cette case indéterminée, comme il l'avoue candidement dans une lettre à Lejeune : « J'ai voulu très profondément remplir cette case que votre analyse laissait vide, et c'est un véritable désir qui a soudain lié votre texte critique et ce que j'étais en train d'écrire » (1986, p. 63).

Afin de poursuivre cette introduction au sujet de Doubrovsky, je crois qu'il convient de tenter de mieux cerner la singularité de son projet. Dans l'article *Les points sur les « I »* Doubrovsky cherche, comme l'indique d'ailleurs le titre de l'article, à synthétiser sa propre conception :

L'autofiction, c'est le moyen d'essayer de rattraper, de recréer, de refaçonner dans un texte, dans une écriture, des expériences vécues, de sa propre vie qui ne sont en aucune manière une reproduction, une photographie... C'est littéralement et littérairement une réinvention (2007, p. 64).

Cette affirmation de Doubrovsky renvoie à quelques éléments importants de l'autofiction telle qu'il la conçoit, sur lesquels j'aimerais à présent m'attarder.

Dans un premier temps, ce que souligne Doubrovsky dans ce court extrait, c'est en quelque sorte l'utopie constitutive ou les fondements du genre autobiographique et son pacte, à savoir un respect scrupuleux de la réalité, du réel et du sujet, où le vécu est présenté, en toute logique, comme soumis aux règles du récit et empreint d'une certaine continuité. Lejeune, à l'instar

d'autres théoriciens de l'autobiographie comme Georges Misch, Georges Gusdorf ou Jean-Marie Paul, résume l'autobiographie dans son acceptation classique comme étant : « le récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier, sur l'histoire de sa personnalité » (1975, p. 14). Face à cette conception classique de l'autobiographie, qui ne répond pas à ses desseins et en laquelle il ne reconnaît pas l'essence de son projet, Doubrovsky répond par l'autofiction, qu'il conçoit comme une forme « postmoderne de l'autobiographie » (2007, p. 62). Il opère donc un renversement face à la conception classique puisque pour lui :

Autrement dit, ce que l'écrivain invente, c'est la reconfiguration de fragments d'existence qu'il réinscrit dans un texte. Il y a primat absolu du texte et de l'écriture sur le vécu. Le vécu donne l'impulsion, mais il ne reste, in fine, que le texte que le lecteur lira. On ne lit pas une vie, on lit un texte (2007, p. 62).

Ce primat, on le retrouve dans l'importance qu'accorde Doubrovsky au langage et à son aventure (tel qu'entrevu dans la définition originale contenue dans *Fils : roman*) puisque, afin de produire un texte fidèle à sa quête, il se devait de conférer la primauté au langage choisi, de mettre en évidence l'obscurité qu'elle renferme, et non répondre à un strict souci de clarté.

Parallèlement à cette primauté accordée au texte découlant de l'acte de s'écrire, où le texte devient un lieu de recherche incessante et non un tout unifié, la démarche de Serge Doubrovsky renferme un profond questionnement sur la notion même du sujet, une investigation sur la conception du rapport à soi-même, à son existence, sa mémoire et ses souvenirs, au sein même de l'écriture autobiographique. Il résume ainsi son projet dans *Le Livre brisé* :

Je ne perçois pas du tout ma vie comme un tout, mais comme des fragments éparés, des niveaux d'existence brisés, des phases disjointes, des non-coïncidences

successives, voire simultanées. C'est cela qu'il faut que j'écrive. Le goût intime de mon existence, et non son impossible histoire (1989, p. 281).

Ce que l'on est à même de constater dans cette déclaration, c'est que Doubrovsky fait écho à un phénomène répandu dans les divers milieux artistiques et intellectuels en cette ère de la postmodernité, à savoir la « disparition du sujet classique, de son unité, de la possibilité d'exprimer son histoire précisément sous la forme d'un récit chronologique et logique » (Doubrovsky 2007, p. 61). On reconnaît ici les thèses des chantres français de la postmodernité que sont Jean-François Lyotard, Jacques Derrida et Jean Baudrillard, pour qui la postmodernité représente la fin des grands récits structurants puisqu'ils constatent l'état de dislocation de la société et l'éclatement de la vision téléologique de l'Histoire. Pour Doubrovsky qui s'insère dans cette mouvance, il ne s'agit pas d'un geste de rejet drastique des conceptions classiques, mais plutôt une tentative de se rapprocher au plus près de la manière dont il se perçoit comme sujet contemporain. Ce changement de sensibilité s'accompagne donc naturellement pour lui d'une quête artistique à même de refléter cette nouvelle perception de soi-même, lui permettant de sentir et de traduire le contemporain autrement.

Plaçant la psychanalyse au cœur de sa démarche créatrice, Serge Doubrovsky se nourrit du retour sur soi-même qu'elle induit. Ce faisant, le processus de création et le texte résultant se trouvent tous deux informés des détours et aléas de cette rétrospection intime. Philippe Vilain résume parfaitement, dans son article *L'épreuve du référentiel*, ce mouvement de pendule entre création et psychanalyse dans le cadre de l'autofiction telle que pensée par Serge Doubrovsky :

C'est dire si la factualité du souvenir s'avère insuffisante pour l'autofiction, et qu'il ne s'agit plus seulement de rechercher ce souvenir derrière soi, dans l'avant-texte, mais également devant soi, dans le texte et dans l'écriture même, autant

dans la rétrospection que dans la prospection qui accompagne la quête inventive de l'écriture, car le souvenir est ici source auto-stimulante de recreation [...] De même, en se remémorant, le référentiel se réélabore constamment, se reproduit et se donne à lire dans son unité propre comme variation de lui-même (2007, p. 188).

Ce que souligne avec doigté Vilain, au-delà des remarques concernant l'inévitable inexactitude du souvenir et de l'importance capitale que cela revêt dans le projet autofictif, c'est toute la question de la réélaboration du référentiel. Et comme il sera permis de le constater dans la poursuite de ce texte, le traitement réservé à cette donnée capitale s'avère un élément de première importance dès lors qu'il est question d'autofiction, puisque comme le mentionnait Doubrovsky ci-haut : « L'autofiction [...] c'est littéralement et littérairement une réinvention » (2007, p. 64). Réinvention, que certains créateurs du reste pousseront autrement plus loin, en s'adonnant, suivant différents degrés, à la fictionnalisation.

Avant d'aborder une conception toute différente de l'autofiction, soit celle que Vincent Colonna était dans sa thèse *Autofiction (essai sur la fictionnalisation de soi en littérature)*, il m'apparaît important de résumer brièvement les postulats de Doubrovsky. Pour lui, l'autofiction représente une sorte « d'ersatz » de l'autobiographie classique, ce qui le pousse à lui accoler le qualificatif *postmoderne*, et lui permet de surmonter certains problèmes d'ordre créatif en laissant une plus grande place au sujet et à la sensibilité moderne. D'un point de vue thématique, l'autofiction telle que conçue par Doubrovsky se veut un récit d'événements véridiques, en ce sens que tout ce qui y est relaté s'est véritablement produit, mais où une part d'invention advient dans l'agencement des fragments et l'aventure de l'écriture. D'un point de vue formel, suivant en somme le modèle de l'expérience de la cure psychanalytique, l'aventure de Doubrovsky se traduit par une exploration de la littéralité, où : « l'authenticité

serait inscrite avant tout au cœur du langage du sujet écrivain, dans la production de son écriture. La vie est reconstruite par le tracé de la lettre du "scripteur", autant que la reconstitution de son passé : auto-bio-graphie » (Colonna 1990, p. 19). Dernier point caractéristique, l'autofiction de Doubrovsky a une visée proprement générique en se référant à la typologie que Philippe Lejeune développe dans *Le pacte autobiographique*, à savoir qu'il a l'ambition avouée de remplir la « case aveugle » (X) de son tableau.

Vincent Colonna, le premier véritable effort de théorisation (1989) :

Là où Serge Doubrovsky, dans la seconde partie des années 1970, a forgé le néologisme *autofiction* pour nommer sa propre pratique littéraire, à laquelle se sont ensuite adjoint des articles d'auto-théorisation, Vincent Colonna, jeune chercheur doctorant de l'École des hautes études en sciences sociales, sous la direction de l'éminent poéticien et père fondateur de la narratologie structuraliste Gérard Genette, reprend à bras-le-corps le concept et se penche lui aussi sur le problème posé par la case aveugle de Philippe Lejeune. Mais contrairement à la conception de Doubrovsky qui gravite autour d'un « avatar moderne (ou plutôt post-moderne) de l'autobiographie » (Jeannelle 2007, p. 20), Colonna dirige son travail dans une autre direction, réoriente la définition de l'autofiction, et cherche à faire évoluer le discours entourant cette notion, comme le souligne Jean-Louis Jeannelle : « Il s'agissait, autrement dit, de passer du mot-valise au concept et de faire de l'autofiction un outil critique relevant à la fois de l'histoire littéraire et de la théorie des genres » (2007, p. 20). Voyons donc à présent ce qui découle des nouveaux postulats de Colonna puisque, même s'il choisit de réutiliser le néologisme forgé par Doubrovsky (terme qui ne servait jusque là, du reste, qu'à qualifier son

propre travail), l'entreprise de Colonna aura pour effet principal de faire jaillir les contours d'une pratique fort répandue et pluriforme. De plus, Colonna pointe aussi vers le fait que l'autofiction telle qu'il la définit ne se limite pas seulement à la littérature, mais peut revêtir des formes extra-littéraires, ce qui est à propos puisqu'il sera ici question de cinéma.

S'attaquant aux « cases aveugles » du tableau de Lejeune, Colonna opte pour une voie résolument théorique. Contrairement à la démarche pratique de Doubrovsky, il s'insère dans la continuité des travaux de Genette où la poétique occupe une place centrale, en ce sens où il « s'attache moins à la littérature et aux œuvres existantes qu'aux virtualités du discours littéraires, qui ne se limite pas à rendre compte des formes ou des thèmes existants, mais qui explore le champ des possibles, voire des impossibles » (1990, p. 35). Colonna entreprend donc de recenser les occurrences de cette forme narrative ayant comme principe fondateur « la fictionnalisation de soi qui consiste à s'inventer des aventures que l'on s'attribuera, à donner son nom d'écrivain à un personnage introduit dans des situations imaginaires » (1990, p. 10). Au terme de ce recensement, placé devant un vaste corpus hétérogène comportant maintes variations tant d'un point de vue historique que thématique et formel, le théoricien Colonna envisage l'approche de son travail de théorisation en ces mots :

la seule démarche qui permette de surmonter les difficultés de méthode que pose l'autofiction est une démarche théorique, qui considère celle-ci d'abord dans ses potentialités, ses propriétés virtuelles, qui cherche à construire un modèle susceptible d'analyser toutes les réalisations empiriques. [...] Une telle option permet de saisir les autofictions dans toute leur diversité et dans leur éventuelle unité puisqu'elle consiste à élaborer les catégories pouvant engendrer les formes possibles, effectives ou non, de cette forme de fiction. Dans cette perspective, l'existence générique de l'autofiction est une hypothèse de travail (1990, p. 35).

Si je m'attarde ici sur ces préceptes de recherche, c'est que j'envisage le travail auquel je me livre sur le cinéma de Morin et la possibilité de l'autofiction cinématographique dans une

optique similaire. Mais aussi, car les instruments théoriques développés par Colonna me sont fort utiles puisque voués au défrichage et à la décomposition des rouages de la singulière situation de communication à laquelle nous convie l'autofiction. Cela dit, il est maintenant temps de s'attarder de plus près à la définition de l'autofiction avancée par Colonna et d'aborder en détail les différents enjeux qu'elle recèle.

Par souci de cohérence et d'efficacité, j'ai opté d'entrée de jeu pour la brève définition introductive de l'autofiction selon Colonna : « Une autofiction est une œuvre littéraire par laquelle un écrivain s'invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle (son véritable nom) » (1990, p. 30). On voit immédiatement le fossé qui sépare sa conception de l'autofiction de celle de Doubrovsky : là où Doubrovsky avance que l'autofiction est une « fiction, d'événements et de faits strictement réels » (1977, quatrième de couverture) où la part d'invention réside dans l'agencement et la réorganisation des fragments, Colonna propose d'accorder une place autrement plus grande au processus de fictionnalisation auquel se livre un auteur d'autofiction. Cela dit, malgré une profonde divergence sur la place et l'horizon laissé au processus d'invention, les deux auteurs se rejoignent sur un point commun : la relation d'homonymat entre l'auteur et le personnage. Je tiens à préciser que je considère cette relation comme étant de nature fondamentalement différente au cinéma, média d'abord et avant tout visuel. Je postule et j'y reviendrai de manière extensive au chapitre 3, que cette relation auteur – personnage peut s'actualiser autrement au cinéma, nommément, par la présence corporelle à l'image.

On observe donc que sur le terme « auto », les deux parties s'accordent; c'est plutôt sur la définition du terme « fiction » qu'il y a scission. Cette observation repose essentiellement sur le fait que Colonna laisse davantage de place à la fiction que Doubrovsky, qu'il lui laisse la belle part en ce sens que l'authenticité des faits ne fait plus ici office de critère absolu. Pour Colonna, la vision avancée par Doubrovsky demeure trop intimement liée à la tradition du roman autobiographique et ne permet pas de fonder une nouvelle classe de texte, d'où l'élargissement définitionnel qu'il propose.

Les singuliers postulats de la thèse de Colonna :

Afin de mieux cerner les enjeux relatifs aux propositions de Vincent Colonna et m'approcher de la tangente que je développerai, je vais à présent m'attarder à quelques-uns de ces postulats. Cette approche me permettra certes d'approfondir les différences d'avec la conception doubrovskienne, mais aussi de mettre en lumière les singularités du projet autofictif défendu par Colonna. Ainsi, pour approfondir sa définition initiale et forger le caractère singulier de l'autofiction, Colonna entreprend de la situer face aux œuvres d'inspirations biographiques, nommément l'autobiographie et le roman autobiographique, mais aussi face à la fiction dite traditionnelle. D'entrée de jeu, Colonna établit le processus de la fictionnalisation de soi qui se trouve au cœur même de l'autofiction en ces termes : « la démarche qui consiste à faire de soi un sujet imaginaire, à raconter une histoire en se mettant directement à contribution, en collaborant à la fable, en devenant un élément de son invention » (1990, p. 9). Pour ainsi faire de soi un sujet imaginaire reconnaissable par le lecteur, car le nœud de l'autofiction tient à cette reconnaissance de la filiation auteur – personnage, la relation d'homonymat est requise,

tel que l'on en a discuté ci-haut. Mais comme il sera permis de le constater ultérieurement pour le cas spécifique du cinéma, d'autres stratégies peuvent entrer en ligne de compte afin de suppléer un homonymat « direct », et ce, même en littérature. C'est donc dire que ce procédé de fictionnalisation de soi éloigne l'autofiction de la tangente autobiographique puisqu'il ne s'agit pas de confidences auctoriales indirectes ou de vérités personnelles déchiffrables via un processus de lecture référentielle. Il ne s'agit pas non plus de fiction classique puisque la relation de nom entre l'auteur et le personnage vient brouiller le pacte de lecture et les horizons d'attente du lecteur.

Cette association par le caractère proprement nominal de l'identification s'avère fondamentale, nous dit Colonna. Il consiste en une équivalence établie par le biais du nom propre de la personne, une adéquation prend place entre le nom auctorial de l'auteur et le nom auctorial du personnage. Cette relation se justifie dans le cadre de l'autofiction et en devient son fondement, car bien qu'il ait la même forme, le nom n'a pas le même sens ni ne prétend désigner la même personne, il ne renvoie tout simplement pas au même référent; d'un côté, l'auteur extratextuel, de l'autre un personnage intratextuel. Cette stratégie onomastique provoque un questionnement de nature identitaire dont l'autofiction tire profit, tout autant qu'il fonde le caractère singulier de cette entreprise de fictionnalisation de soi. Les analogies et similarités psychologiques, physiques ou biographiques ne sont donc pas suffisantes pour fonder la pratique autofictive, car elles ne permettraient pas de la distinguer de la masse des écrits personnels, lui enlevant au passage sa spécificité. Pour parler d'autofiction, l'auteur se doit d'engager son nom propre dans le processus, de mettre en jeu son identité au sens strict du terme, puisque le poids culturel et social associé au nom propre est sans commune mesure

avec celui qu'il est possible d'engager par des similitudes et des affinités avec un personnage. Utiliser son nom propre constitue donc un acte d'une tout autre portée puisqu'il revient à engager symboliquement et affectivement sa propre personne dans le processus créatif, tout autant que sa responsabilité, dans des œuvres où la problématisation de l'identité tient un rôle souvent central d'ailleurs.

Comme mentionné auparavant, Colonna qualifie l'autofiction comme une forme de « travestissement » donnant cours à « un libre jeu des forces imaginatives » (1990, p. 11) et évalue son originalité et sa spécificité en ces termes :

La fictionnalisation de soi est donc à l'origine d'une forme de fiction beaucoup plus ambiguë et retorse que tous les types de fiction d'inspiration autobiographique. Qu'un écrivain mette à contribution son existence pour élaborer une œuvre de fiction constitue un phénomène banal et bien connu. En revanche, qu'il figure dans un récit imaginaire, comme s'il tentait de se dédoubler en personnage romanesque, voilà un geste moins habituel et plus énigmatique (1990, p. 11).

On note donc que l'autofiction telle que théorisée par Colonna comporte son lot de spécificité qui la distingue des autres types de discours littéraires, dont elle semble d'ailleurs se nourrir pour parvenir à ses fins, par le détournement et la subversion de différents paramètres qui lui sont constitutifs. À cet égard, il est pertinent d'examiner brièvement une des singularités de l'autofiction face à la fiction dite « classique », singularité qui tient au statut constitutif même de la fiction et que bouscule l'autofiction :

Comme on l'a souvent remarqué, la fiction sous la forme la plus innocente appelle une forme d'adhésion déconcertante, un type de croyance qui se désavoue dans le moment même où elle se donne. Par définition contrefaite, la représentation fictionnelle cherche pourtant à être perçue comme réelle, manifeste un très curieux fonctionnement où elle ne contente l'exigence de fictionalité qu'en refoulant sa fictionalité, en se donnant comme vraie. Et pourtant, écrivain et lecteur sont très conscients du fait qu'ils peuvent à tout moment retirer leur croyance, révoquer leur illusion (Colonna 1990, p. 12).

Dans le cas précis de l'autofiction, la fictionnalisation de soi qu'elle déploie fait éclater certains cloisonnements propres à la fiction classique que Colonna résume ainsi :

quelques-uns des repères les plus solides de la littérature d'imagination se trouvent renversés, comme la position privilégiée de l'auteur, le cadre du récit et le rapport du lecteur à l'œuvre. *Fiction duplex*, la fiction de soi complique, multiplie et accélère les contradictions et les antinomies de la fictionalité (1990, p.12).

Se trouvant aux confins du roman et de l'autobiographie, l'autofiction reposerait sur un pacte constitué d'une double invitation : « d'un côté, l'auteur s'engage à dire la vérité; de l'autre, il s'en dégage [...] dans un double mouvement d'engagement-dégagement » (Vilain 2009, p. 12). Ce mouvement débouche sur une indécidabilité générique où l'hybridité règne et se veut une caractéristique forte de l'autofiction qui « tire son sens de ces deux registres et de leur coexistence » (Colonna 1990, p. 245). Cela n'est pas sans poser de nombreuses questions du point de vue de la réception par le lecteur, souvent mal outillé pour répondre aux défis de l'autofiction. Ce contexte de réception problématique est énoncé par Jean-Marie Schaeffer et son concept de feintise ludique partagée. Schaeffer insiste sur la présence de marqueurs annonçant la fictionalité et permettant au spectateur de se positionner adéquatement car :

la fonction de cette annonce étant d'instituer le cadre pragmatique qui délimite l'espace de jeu à l'intérieur duquel le simulacre peut opérer sans que les représentations induites par les mimèmes ne soient traitées de la même manière que le seraient les représentations « réelles » mimées par le dispositif fictionnel. Selon le contexte culturel et le type de fiction, cette annonce est plus ou moins explicite (1999, p. 162).

Mais puisque l'autofiction repose sur des principes de confrontation formelle et identitaire, tenter de fusionner ces deux registres contradictoires commandant des procédés précis devient un défi pour le lecteur/spectateur et repose sur une reconnaissance de certains indices et une compréhension des enjeux autofictifs. Afin de cerner et d'expliquer ce défi, je dirigerai à présent mon attention sur ce processus de fictionnalisation auctoriale par le nom.

Jeu sur le nom : une perversion de l'identité dans et par la fiction :

Utiliser son propre nom comme fondement d'une entreprise de fictionnalisation de soi implique selon moi, et il sera permis de le constater par la suite, une mise en danger du sujet par la fiction en ce sens que la frontière qui sépare ordinairement l'auteur de fiction du monde qu'il invente et les personnages qu'il contient, se veut dorénavant perméable : réel et fictif deviennent sujets à la contamination. Et c'est sans compter la radicalité du geste qui consiste pour un auteur à prendre place dans ce monde, en son propre nom, mais étant pourvu d'une identité autre. En somme, l'autofiction joue de ce processus de suspension de l'incrédulité spectatorielle caractéristique des œuvres de fiction comme le montre Colonna :

La fictionnalisation peut donc produire ses effets que si auteur et lecteur sont complices pour s'installer dans une totale mauvaise foi, la fictionnalisation de soi se contente d'utiliser ce mécanisme un cran au-dessus, en plaçant l'auteur non plus *derrière*, mais *dans* le texte. L'écrivain n'est plus épargné par le déroulement équivoque de la fiction (1990, p. 12).

Rompant la distinction tacite entre la personne et l'œuvre par le jeu sur le nom, sur la biographie et l'identité, on dénote que cet espace paradoxal qu'ouvre la fictionnalisation de soi n'est pas sans danger, puisque dépourvu de licence d'écriture et de contrat de lecture qui lui soient propres. En ce sens, le risque de confusion de l'auteur avec son personnage s'avère être un piège de l'autofiction, où les accusations de mythomanie, la perte de légitimité et de crédibilité pour l'auteur au sein de l'institution (sinon de la société elle-même), ne sont qu'un aperçu des dangers que peut recéler cette pratique peu balisée de la fiction. Une erreur de jugement ou de positionnement du lecteur/spectateur peut faire dérailler l'œuvre malgré les précautions prises quant au contrat de lecture et la posture à adopter.

Il importe de s'attarder sur les « risques » que comporte l'autofiction cinématographique à l'égard du positionnement du lecteur-spectateur et par extension à l'importance du paratexte.

En littérature, le lien auteur/personnage est établi par l'utilisation du nom que l'on retrouve sur la page couverture et dans le texte, la reconnaissance et la création du lien s'avèrent plus aisées. Théoriquement, sans autre forme de connaissance que ce seul lien, le lecteur sera capable à tout moment de tisser la filiation. Et ce, même s'il ne percevra probablement pas le processus de fictionnalisation de soi à l'œuvre, élément fondamental de l'autofiction, puisque pour être en mesure de le faire, de mesurer l'écart provoqué par la fictionnalisation, une connaissance minimale de la personnalité et de la vie de la personne associée à l'auteur est requise. Au cinéma par contre, les connaissances paratextuelles requises par le spectateur m'apparaissent être plus importantes, non seulement parce que je postule que l'autofiction cinématographique peut reposer sur d'autres supports que le nom, nommément l'image de l'auteur/personnage, mais aussi parce qu'elles permettent au spectateur de replacer l'œuvre dans un contexte culturel plus large où la situation et la réputation de l'auteur, le discours et la polémique entourant sa filmographie occupent une plus grande place. Contrairement à l'expérience minimale décrite pour la littérature, où un lien est tout de même créé, pour le cinéma, il n'existe pas de ce type de marqueur. Pour juger la portée de cette expérience d'une œuvre autofictive sans aucune connaissance contextuelle et paratextuelle, pensons la situation suivante : qu'arriverait-il si un spectateur zappait par hasard sur un des films du corpus à la télévision, et de surcroît déjà entamé ? Ce spectateur ne pourrait créer cet important lien entre l'auteur et le personnage, incapable de reconnaître qui est à l'écran, et par conséquent ne saurait recadrer le visionnement du film à l'aune de l'autofiction. Au final, ne pouvant construire les différentes relations, ce spectateur pourrait penser qu'il s'agit là d'un simple personnage ou même du caméraman...

Un mécanisme présent chez le lecteur – spectateur, somme toute simple, mais d'une redoutable portée, repose sur une illusion dont l'autofiction fait ses choux gras et qui m'apparaît revêtir une importance encore plus grande au cinéma, médium basé sur l'image où la présence corporelle du réalisateur induit nombre de schémas associatifs. Prenant assise dans nos habitudes et postures de lecture, cette illusion implique que le lecteur – spectateur peut être porté de manière presque inconsciente, lorsque placé devant une œuvre, à trouver un personnage ressemblant et à opérer des filiations, sans pour autant en connaître véritablement le modèle original. Le lecteur – spectateur est donc amené à juger de la ressemblance du modèle sur la base d'idées qu'il se construit lui-même du dit modèle, ces idées étant elles-mêmes empruntées à l'œuvre où se trouve le personnage, aux discours qu'elle produit et aux autres œuvres associées au même auteur. Ceci provoque une forme de circularité où le lecteur – spectateur tire d'une œuvre une image de la personne de l'auteur et juge de la ressemblance des personnages et de l'œuvre en fonction de cette même image. Dans le cas précis du cinéma de Robert Morin et du dispositif filmique de mise en scène de soi qu'il exploite, il est assez aisé de voir en quoi cette présence à l'image du créateur transformé en personnage peut bénéficier de cette circularité, et en tirer des effets singuliers.

Vincent Colonna qualifie et résume cette circularité comme étant un « tourniquet » où « derrière des personnages et un auteur, on projette l'image d'un homme que l'on va chercher dans l'œuvre et l'on a l'impression d'avoir atteint l'Écrivain » (1990, p. 47). Il est donc permis de constater à la suite de ces observations que ce comportement de lecture devient problématique dès lors que l'autofiction se présente comme un jeu paradoxal sur le biographique sans en être le véritable objet. Cette dualité constitutive du procédé autofictif

problématise donc la filiation qu'il est possible de créer entre l'auteur, l'œuvre et les personnages, par un processus d'identification nominale assorti d'une invention – fictionnalisation de soi.

L'autofiction, une pratique aux confins de conceptions antagonistes de l'auteur :

Cette filiation auteur – œuvre – personnage que bouscule l'autofiction est à considérer en relation étroite avec deux conceptions distinctes de l'auteur s'étant succédé historiquement. Leur éventuelle rencontre, au sein d'une œuvre donnée, recèle donc un haut degré de subversivité et des potentialités inédites qu'utilise l'autofiction. La conception classique de l'auteur est le produit d'un long processus de notre société occidentale découvrant et affirmant le « prestige de l'individu » (Barthes 1984, p. 62), le lecteur/spectateur postule une relation très étroite entre le texte et l'auteur incarné, où ce dernier serait responsable du sens et des significations que comporte le texte. L'auteur se voit reconduit comme foyer unique et unifié d'un processus créatif, dans lequel il mettrait à l'avant-plan ses intentions personnelles; c'est en somme l'approche biographique. En contrepartie se trouve la conception moderne de la notion d'auteur que je place sous l'égide de Roland Barthes et Michel Foucault, qui proclament l'anonymat de la parole dans la littérature contemporaine. Sur un ton polémiste, Barthes déclare dans *La mort de l'auteur* : « L'écriture est destruction de toute voix, de toute origine. L'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit » (1984, p. 62). Ce qu'affirme Barthes, c'est qu'à l'auteur comme principe producteur et explicateur de la littérature, il faut lui substituer le langage, impersonnel et anonyme; l'œuvre

est un objet autonome traduisant des structures de sens sous-jacentes. Barthes dénonce donc la pertinence de l'intention d'auteur pour déterminer la signification de l'œuvre et place le lecteur/spectateur comme lieu de réalisation du texte. Retirer ainsi au sujet créateur son rôle de fondement originaire revient donc à le concevoir comme une fonction variable et complexe du discours lui-même, il devient une instance dépersonnalisée.

Malgré cette « mort de l'auteur » annoncée par Barthes et Foucault, il n'en demeure pas moins que pour une majorité de lecteurs/spectateurs, l'auteur importe et intervient dans les schèmes d'opérations de lecture et d'interprétation. En somme, l'auteur continue de fonctionner, son nom propre ne pouvant être qu'une référence pure et simple; plus qu'une fonction proprement indicatrice, il demeure « un doigt pointé vers quelqu'un » (Foucault 1994, p. 796). Une partie du problème réside dans l'association opérée par le lecteur ayant pour ultime but de faire coïncider l'instance textuelle l'auteur avec l'individu de chair, à un point tel que ces deux conceptions cohabitent pour ne former qu'une. L'ensemble de ces considérations peuvent être mises en relation avec les conceptions d'Umberto Eco développées dans *Lector in fabula* (1985). Adelbert Denaux dans son article *Style and stylistics, with special reference to Luke*, résume ainsi la pensée d'Éco :

Interpretation of texts implies the three intentions, called by Eco 1. *intentio auctoris* (author), 2. *intentio operis* (text), and 3. *intentio lectoris* (reader or hearer). The interpretation of the text (*intentio operis*) can be described on three levels: 1. its linguistic and literary shape or surface, 2. its thematic contents or deep structure and 3. its styling element, in other words, its pragmatic-communicative contents. The last aspect shows that the authority of the text is indeed relative. Its meaning or *intentio* cannot be isolated from the *intentio* of the author and of the reader. It would be naïve to think that a text is autosemantic. In reality each (historical or present) reader has some perception or knowledge of the intention and milieu of the real author (and his implied author and implied reader) (2006, p. 34).

Les méandres de ce jeu autofictif :

Si j'ai abordé ces deux conceptions de l'auteur et les diverses relations qui se développent entre le lecteur/spectateur, l'auteur et l'œuvre, c'est que je considère que l'autofiction s'articule et pointe vers une possible confusion opérant dans la dichotomie qu'il est possible d'établir entre les conceptions classique et moderne. À mon sens, l'autofiction, par l'usage singulier qu'elle fait du nom et de l'image, montre le piège que comporte l'opposition entre l'objectivisme du sens « déterminisme associé à la conception classique » et le subjectivisme de l'interprétation « relativisme associé à la conception moderne » (Compagnon, p. 13). Une lecture fondée sur les préceptes classiques, appliquée à une œuvre autofictive entraîne nécessairement le lecteur sur une fausse piste, du fait même de la fictionnalisation de soi entreprise à partir du nom. Dans ce contexte, associer l'œuvre faussement biographique à l'image de l'auteur qu'elle renferme et aux intentions de ce dernier afin d'en tirer les significations s'avère une vaine entreprise condamnée à l'impasse. Pour ce qui est de la conception moderne, aborder une autofiction sans tenir compte de l'entreprise de fausse filiation érigée entre l'auteur et son personnage mène aussi à une piste interprétative erronée, car les intentions de l'auteur seraient mal perçues. Ne percevant pas le jeu, le caractère faussement biographique découlant de l'entreprise de fictionnalisation de soi, le lecteur serait conduit à n'y voir qu'une œuvre de fiction comme les autres puisqu'il n'aurait pas su tirer profit des informations contenues autour de l'œuvre. En somme, située à la croisée des chemins entre l'autobiographie et la fiction, l'autofiction tiendrait sa raison d'être dans cette nature proprement contradictoire. Contradictoire puisqu'elle met en jeu deux injonctions antinomiques, à savoir la lecture fictionnelle et la lecture autobiographique. Le sens de

l'autofiction serait alors à chercher dans cette direction, reposant à l'intersection de ces deux injonctions commandant chacune des registres et des procédés précis.

Philippe Vilain ajoute, au tout début de son livre *L'autofiction en théorie* (2009), que l'autofiction s'avère aujourd'hui, après les folles années 1960 et 1970, un formidable et « vaste chantier, une aventure théorique exceptionnelle » (2009, p. 9) recélant un questionnement fondamental relatif au « retour du sujet » et aux enjeux esthétiques des œuvres provenant de nombreux horizons. Vilain développe de son ouvrage l'idée, qui s'avère être une clé de compréhension importante des rouages de l'autofiction dont je ferai usage dans la poursuite de ce mémoire, selon laquelle la singularité de l'autofiction réside dans le fait :

qu'elle concilie, par le prisme d'une même voix narrative, deux vecteurs a priori antagoniques – le référentiel et le fictif – et en ce qu'elle élabore un dispositif autobiographico-romanesque original, qui la relègue en marge des genres établis, mais grâce auquel, par tout un jeu de réversibilité référentielle, le fictif devient référentiel et le référentiel se fictionne (2009, p. 11).

On sera à même de constater, non seulement dans la prochaine section ci-dessous, mais aussi dans les prochains chapitres à venir, en quoi ce prisme narratif, aux implications majeures pour l'autofiction, revêt une importance tout aussi appréciable pour le cinéma.

Potentialités de la pratique autofictive, une problématisation du sujet créateur :

Suite à cette entrée en matière concernant les origines historiques du concept de l'autofiction et quelques-unes de ses caractéristiques principales, je m'attarderai aux différents effets, ressorts, enjeux et possibilités que recèle cette pratique. Comme on l'a vu précédemment avec Barthes et Foucault, l'autofiction se positionne comme pratique artistique singulière et

détourne le lien œuvre - créateur d'un côté et les attentes spectatoriennes de l'autre, qui reposent d'ordinaire sur un contrat, un pacte associé à un genre précis. Le concept d'autofiction proposerait, par le biais d'un processus de fictionnalisation de soi inédit, de nouvelles conceptions du moi artistique, du sujet créateur, de sa relation à l'œuvre et au monde et embrasserait la remise en question des frontières imposées par les genres. Il constituerait à terme, comme le mentionne Joost de Bloois, une tentative de réponse aux importantes apories présentes dans l'art quant à la notion de paternité artistique, où ce qui tient du couple référentiel - biographique devient invérifiable (2007, p. 4).

Il m'apparaît capital d'approcher, de manière exploratoire à tout le moins, le cinéma de Robert Morin à travers le prisme de l'autofiction puisque les possibilités théoriques inhérentes à son modèle me semblent entrer en résonance avec un grand nombre d'interrogations que soulèvent par son cinéma. Ce questionnement sur la véracité du contenu peut être reporté à la dimension identitaire des œuvres, à la relation entre Robert Morin (auteur empirique) et Robert Morin (personnage fictionnel). Ces remarques rappellent certaines notions entrevues dans ce chapitre et m'incitent à poursuivre mon exploration en me penchant plus précisément sur la notion du sujet et les répercussions du processus de fictionnalisation de soi à cet égard.

Revenons brièvement à la définition de l'autofiction et son processus offerte par Vincent Colonna dans sa thèse *Autofiction (essai sur la fictionnalisation de soi en littérature)* : « la démarche qui consiste à faire de soi un sujet imaginaire, à raconter une histoire en se mettant directement à contribution, en collaborant à la fable, en devenant un élément de son invention » (1990, p. 9). Ce que l'on remarque d'emblée, c'est que Colonna postule une certaine distance par rapport à une stricte factualité, et la possibilité qu'il admet pour l'auteur

de s'inventer, de se fabuler à la première personne en se faisant, de manière directe ou non, un personnage de soi. Distinction importante d'avec l'autobiographie ou le roman autobiographique puisqu'il est ici question de faire de soi un sujet imaginaire pleinement assumé et non pas simplement véridique dans le cas de l'autobiographie (documentaire) ou rejeté sur la fiction. Ce positionnement de l'autofiction, Vilain le compare à une forme de combat qu'il métaphorise comme étant « la véritable dimension tauromachique de l'autofiction [...] le « moi créateur » ne se dissocierait pas du « moi créé », le « moi intérieur » producteur de l'œuvre du « moi extérieur » qui en est le produit » (2009, p. 53-54). Assumer jusqu'au bout la mise en péril du « moi » nous dit Vilain, c'est ce qui provoque l'indécidabilité créatrice féconde associée à l'autofiction. Il s'agit ici d'un élément fondamental servant à caractériser l'autofiction, à en faire une pratique singulière occupant une place tout à fait distincte dans le spectre des postures créatrices.

Comme mentionné lorsqu'il était question de l'effet « tourniquet » relevé par Vincent Colonna, pour la grande majorité des lecteurs/spectateurs, le contexte narratif d'une œuvre se caractérise par son caractère inévitablement métonymique et indiciel. Ce qui a, comme on l'a vu, pour principale conséquence la création d'une relation de proximité imaginée et déduite par le lecteur/spectateur entre l'auteur, son avatar fictionnel qu'est le personnage, et dans une certaine mesure l'œuvre en entier. Cette habitude de lecture peut donc mener à des problèmes majeurs à la réception puisque l'autofiction « rompt une distinction tacite entre la personne et l'œuvre qui permet toutes les licences d'écriture » (1990, p. 240). C'est le caractère proprement subversif de l'autofiction face aux autres pratiques littéraires notamment le roman et l'autobiographie. L'auteur autofictif, via son nom – son image et sa voix pour le du cinéma

– et la fictionnalisation / mise en scène de soi, en vient donc à pénétrer dans son œuvre, et non plus simplement à se tenir à côté ou derrière.

Pour l’auteur, il s’agit essentiellement d’évoluer au sein de ce nouvel espace générique offrant des possibilités inédites de position auctoriale et actorielle. Le processus de fictionnalisation de soi se trouvant au cœur de l’autofiction permet l’extrapolation du moi et, ce faisant, l’interrogation et la remise en cause des frontières et contrats associés aux différents genres. L’opération de mise en scène de soi qui sous-tend l’autofiction produit dans l’œuvre un prolongement fictionnel du moi, une forme d’hypothèse d’identité servant de base à l’exploration du moi dans sa dimension plurielle, indiscernable et fracturée. Cette opération de fictionnalisation et de prolifération produit un décalage référentiel qui servira le dessein de confrontation, de déstabilisation et de questionnement que l’auteur met de l’avant, en nimbant d’indécidabilité de nature identitaire, mais aussi formelle, l’œuvre autofictive. Avec l’autofiction, il s’agit de tirer profit et d’endosser la subjectivité fragmentée du créateur à des fins proprement esthétiques, plutôt que de chercher à en résoudre l’inconsistance. Bref, de profiter des possibilités inhérentes à la démultiplication du sujet et non tenter de l’isoler, de l’unifier en un tout, de montrer la possible cohabitation des moi, dans ce que Barthes nomme « une mise en scène créatrice et critique de la subjectivité » (de Bloois 2007, p. 11).

À cet égard, de Bloois développe dans son article *Introduction. The artist formerly known as... or, the loose end of conceptual art and the possibilities of ‘visual autofiction’* (2007), une réflexion stimulante où l’autofiction est envisagée comme l’acceptation par l’artiste de l’inévitable métonymie des différents « moi » et à faire de cette dernière une stratégie

esthétique. Cette relation métonymique, reportable d'ailleurs à la notion de réalité telle qu'envisagée par le cinéma (on y reviendra dans le chapitre 3), se veut d'abord et avant tout une relation basée sur la proximité et non sur la coïncidence des termes convoqués. Au sein d'un tel dispositif, le moi artistique est conçu comme trace indicielle sujette à un processus de fictionnalisation, donc non-garant de référentialité. La métonymie située au cœur même de l'autofiction concoure donc à la création d'une zone créatrice d'indistinction entre la réalité et son image, le biographique et le fictif, le moi privé et le moi artistique, où ces éléments sont convoqués et s'entrechoquent dans ce que Bloois qualifie d'œuvre qui :

derives from this intrinsic tension between the text as both the results of the reality effect and the hypothetical image of reality. In fact, Lejeune's conception of the image as a safeguard of reality against the unreliability of the sign is reversed if not perverted in 'visual autofiction': here, the artistic self is coined as sign. More precisely: as index or indexical trace; that is to say, as 'a sign that has metonymic relation to what it represent' (2007, p. 21).

Ces tensions qui se développent dans les œuvres autofictives, qui contribuent à la mise en danger du sujet créateur par la fiction tout autant qu'à la confrontation du spectateur, m'apparaissent comme un élément fondamental de la démarche esthétique mise de l'avant par Morin dans le corpus à l'étude. C'est pour cette raison que j'ai tenu à m'y attarder en détail, afin de mettre à jour les mécanismes identitaires singuliers et intrinsèques de l'autofiction. L'étude des différents mécanismes formels donnant « vie » à ces postulats autofictifs sera donc l'objet de la vaste majorité des chapitres à venir.

Le lecteur/spectateur face à ce jeu sur la personne :

D'un point de vue spectatorial, l'autofiction se caractérise et table sur la mise en jeu de deux injonctions contradictoires, à savoir lecture fictionnelle (fiction) et lecture autobiographique

(documentaire). Tirant profit de la réversibilité référentielle citée précédemment et qui en constitue le fondement, l'autofiction serait ce que Philippe Vilain nomme un « genre frontalier » (2009, p. 37). Le propre de la lecture autofictive serait pour le lecteur/spectateur cette activité de réception visant à interagir avec ces deux registres contradictoires commandant chacun des procédés précis, au sein d'une pratique tirant son sens de la cohabitation et la perversion même de ces injonctions. L'hybridité et l'indécidabilité s'avèrent donc être deux caractéristiques importantes de l'expérience spectatorielle de l'autofiction, caractéristiques applicables du reste tant au fond qu'à la forme de l'œuvre. Il lui faut donc « naviguer » en ces eaux troubles, se confronter aux prémisses identitaires singulières, « profiter » des nouveaux horizons ouverts, le tout sans jamais être en mesure de se situer « parfaitement ». Concrètement, l'autofiction offre une posture spectatorielle hors-norme où l'instabilité occupe une grande place et se veut force créatrices (Colonna 1990, p. 15).

Chapitre 2 : L'autofiction cinématographique.

Suite à ce premier chapitre consacré à une exploration des rouages, enjeux et différents effets entourant la pratique autofictive, il sera question dans ce second chapitre de l'aborder dans sa tangente cinématographique. Essentiellement, ce chapitre sera consacré à une approche narratologique, où la mise en scène de soi autofictive déployée par Robert Morin sera analysée à l'aune de notions issues des systèmes du récit filmique.

Définir / nommer / articuler le sujet :

Dans un premier temps, puisqu'il s'agit des fondations de l'entreprise définitionnelle à laquelle je m'attarderai, il sera question de définir le statut et la fonction narrative de ce que Colonna nomme « la figure auctoriale ». En d'autres termes, aborder « le double fictif » de l'auteur issu du processus de mise en scène de soi déployé dans les œuvres. De manière générale, bien que présentant certaines nuances dans le cas de *Yes Sir! Madame...*, les trois films du corpus reposent sur un dispositif filmique similaire : un personnage, en l'occurrence Robert Morin, manipulant une caméra intradiégétique présentée comme entièrement responsable de la captation des images et des sons; le troisième chapitre traitera ce sujet dans une perspective formelle. Ce personnage – caméraman étant aussi désigné comme narrateur, c'est donc dire qu'il occupe une place centrale et prend en charge le récit et la narration. Cette posture particulière lui procure un point de vue fortement ancré dans l'univers diégétique, lui assurant une unicité, une indépendance et une subjectivité omniprésente : bref, beaucoup de « pouvoirs ». La figure de Morin comporte aussi ceci de particulier : elle est présente à l'image, pourvue d'une voix qu'elle utilise pour s'adresser tantôt aux autres personnages,

tantôt au spectateur, la plus grande part du temps au « je » et en certaines occasions au « il », en synchronie avec l'action, le lien entre l'image et la voix est très rarement brisé.

Tout ceci commence à faire beaucoup d'attributs pour un personnage de fiction, et pose un grand nombre de questions narratologiques. Comment en effet conceptualiser la présence d'une instance supérieure dans ces conditions ? Quelles en seraient les traces tangibles et identifiables ? Où se trouve cette instance organisatrice montrant ce narrateur actorialisé ? Comment déconstruire une œuvre où le débrayage narratif, ce lègue de la « parole » au narrateur délégué, semble en recouvrir l'intégralité ? Où l'ensemble des images présentées peut être attribué à l'activité du personnage dans la diégèse, non pas comme visualisation d'un récit, mais plutôt comme résultat d'une activité de filmage concrète. Par ces questions et les réponses que j'apporterai, je crois être en mesure de montrer la singularité de l'autofiction cinématographique pratiquée par Morin, mais aussi que par la mise en scène qu'il déploie et le dispositif filmique retenu, les films poussent à leurs limites certains concepts de la narratologie filmique, tout autant qu'ils placent le spectateur dans un cadre réceptif hors norme, à mille lieues du film narratif conventionnel.

Suite à ces observations, je vais m'attarder aux différents niveaux du dispositif afin d'explorer les multiples rôles occupés par ce personnage-narrateur-caméraman. Suivant Colonna dans ma démarche, il importe de préciser :

que le terme récit peut se prendre en trois sens, qui désignent autant de niveaux distincts : 1) c'est une histoire, un enchaînement d'événements ; 2) c'est un texte où l'illusion de la temporalité joue un rôle essentiel, un récit au sens strict ; 3) c'est un acte discursif, une narration (1990, p. 116).

Il est primordial de considérer la mise en scène de soi orchestrée par Morin sur ces trois plans distincts (que Colonna nomme respectivement emploi actorial, vocal et focal) afin d'en dégager les différents emplois et amorcer la compréhension de l'autofiction cinématographique. De plus, cela permettra de mettre en lumière les différents mécanismes et instances à l'œuvre, et d'esquisser les relations qu'ils entretiennent. La conception de l'autofiction cinématographique véhiculée au cœur de ce travail s'articule autour de singuliers postulats relationnels issus de ces mécanismes. Dans ce tour d'horizon des différents rôles, j'aborderai en premier lieu « *l'emploi actorial* » (Colonna 1990, p. 130) qui consiste à définir la dimension concrète de personnage revêtue par le « *double fictif* », au sein d'une histoire donnée. D'entrée de jeu, Colonna revient sur une notion dont se joue l'autofiction : « Tout livre présente une représentation minimale de son auteur. [...] Ce dernier apporte des informations qui, aussi limitées qu'elles soient, suffisent au lecteur pour se constituer une image de l'auteur » (1990, p. 133). Ce que dit Colonna quant à la présence de l'auteur est à mettre en relation avec les deux conceptions concurrentes de la notion d'auteur. Il pointe vers ce comportement classique du lecteur et se positionne en marge de la tradition purement moderne faisant du texte un objet clos, en admettant la nécessaire influence qu'exerce l'auteur. Du constat littéraire quant à l'influence exercée par le nom propre, je note que l'autofiction cinématographique peut elle aussi faire reposer certains de ces effets sur le nom propre, comme c'est le cas dans *Petit Pow! Pow! Noël*, mais semble tirer davantage profit de la présence à l'écran de l'auteur, de son image, de sa voix, de son corps. Ce qui permet de postuler que des films comme *Yes Sir! Madame...* et *Journal d'un coopérant* peuvent représenter des cas d'autofiction sans le support du nom propre, à condition que le spectateur possède les connaissances paratextuelles nécessaires à son positionnement.

Un détail qu'il importe de mentionner à l'égard de la relation entre Morin empirique et ses personnages est le fait que quiconque étant le moindrement familier avec sa cinématographie est à même de constater que les différents rôles qu'il incarne sont uniques et donc, par extension, fictifs. Il n'y a pas de continuité entre ses différentes incarnations, contrairement à des cinéastes comme Michael Moore ou Morgan Spurlock qui est derrière *Super Size Me*, *The greatest movie ever sold* et *Mansome*. Bien que le lien établi entre l'auteur et le personnage soit illusoire, voire erroné, ce qui importe est que ce lien soit présent chez le spectateur, qu'il crée une relation entre le réel et la fiction, à défaut de quoi une partie des potentialités de l'œuvre est perdue. Du reste, les différents personnages incarnés par Morin ne représentent pas des exemples de droiture morale et éthique : ils s'enfoncent, s'embourbent, commettent des crimes. Ils sont instables mentalement et émotionnellement, en crise identitaire profonde, ce qui me porte à émettre cette hypothèse : je doute que l'auteur Robert Morin cherche la création d'une relation d'adéquation entre lui et ses personnages, mais qu'il use de son image et de sa présence à des fins de confrontation. « Vécu » dans la proximité par le spectateur, chacun des films se décline comme une expérience existentielle pour le personnage, où l'expérience de la médiation du monde par l'appareil agit comme catalyseur d'où le tragique afflue.

Avant de passer à l'étude de l'emploi vocal, c'est-à-dire le rôle occupé dans le récit par le « double fictif » et les différents choix narratifs qui lui sont associés, je vais m'attarder aux particularités de *Yes Sir! Madame...*. Là où *Petit Pow! Pow! Noël* et *Journal d'un coopérant* sont des films linéaires où le personnage raconte sa vie au moment même où elle se déroule, *Yes Sir! Madame...* comporte quant à lui un décalage. Ce dernier tient à la nature même du dispositif sur lequel repose le film, qui se veut une « projection » muette de bobines super 8 en

partie tournées par le personnage, captée en vidéo et commentée par le personnage, qui prétend en ignorer le contenu. Cette « projection » est interrompue à intervalles réguliers (la durée d'une bobine) par des intermèdes où l'on voit le personnage dans son salon, micro et bière à la main. Le film est présenté comme ayant été trouvé, comme en témoignent deux cartons insérés dans la première minute :

L'affaire Earl Tremblay : Il enregistrait sa vie intime sur vidéo.

Trois ans après la disparition de M. Tremblay la GRC abandonne les recherches. Selon une directive écrite de la main du député, les films trouvés dans l'appartement sont remis à la Coop Vidéo de Montréal afin qu'elle en assure la diffusion. Le film qui suit est l'œuvre intégrale de M. Tremblay.

Cela dit, si je m'intéresse à ces particularités c'est pour souligner la composition des niveaux narratifs de ce film, puisque l'on est ici en présence d'un processus d'enchâssement peu commun. Le premier niveau narratif se constitue de l'acte de captation de la projection à proprement parler et des intermèdes qui l'interrompent (bruit de projecteur inclus). Le second niveau, des images super 8, est attribuable tant à sa mère et son père qu'à lui-même, ayant tous participé au filmage. On passe donc de l'un à l'autre selon un motif d'alternance. Au niveau de la piste sonore, lieu transgressif important, le personnage Earl Tremblay incarné par Morin passe allègrement, parfois dans le cadre d'une même phrase, du statut de personnage à celui de narrateur du microrécit de la bobine, pour revenir ensuite à son rôle de narrateur du premier niveau, commentant la projection et s'adressant directement au spectateur (sans compter qu'il prête aussi sa voix aux autres personnages). Il va sans dire qu'il ne m'incombe pas ici de détailler l'ensemble des diverses positions narratives occupées par le représentant auctorial et d'étayer ces multiples déphasages, mais plutôt de porter à l'attention que *Yes Sir! Madame...* comporte ces particularités et que le film me semble pousser plus loin certains postulats de l'autofiction. Au cœur de cette œuvre où la mise en scène de soi autofictive occupe une place

capitale (le premier niveau étant Morin incarné en Earl Tremblay présent dans les intermèdes), un second niveau passant principalement par l'oralité du personnage vient s'adjoindre alors qu'il découvre le contenu des bobines super 8, commentant et narrant sa vie telle qu'il la voit défiler a posteriori à l'écran.

Suite à cette approche de l'emploi actorial, il est question de se pencher sur l'emploi vocal et focal, à savoir le rôle et le positionnement du personnage dans la conduite du récit et la communication d'un point de vue. Ces caractéristiques visent à positionner le narrateur dans les événements racontés et la possible relation qu'il entretient avec le personnage. Comme mentionné, les différents personnages font tous preuve d'une subjectivité omniprésente et occupent une place centrale dans l'économie narrative des œuvres dont ils semblent en contrôler complètement le déroulement. On est donc en présence d'un personnage pourvu d'une grande importance, en plein contrôle du récit et de la narration et donc d'une relation d'identité entre le narrateur et le personnage; ces deux rôles sont occupés par la même instance. Suite à ces constats, nous sommes en présence de ce que Colonna nomme, une doublure de type autodiégétique où « la figure auctoriale est alors une double projection fictionnelle de l'auteur, comme personnage et comme narrateur, comme fiction de personne et comme fiction d'énonciateur » (1990, p. 119). Cette définition contient moult possibilités d'investigation afin d'expliquer les mécanismes de l'autofiction cinématographique dont le cœur point en ces quelques mots « double projection fictionnelle de l'auteur ».

Une amorce d'approche narratologique :

La doublure autodiégétique nous met en présence de deux instances : Morin comme personnage fictif et comme fiction de narrateur – énonciateur. À ces deux instances présentes simultanément dans la diégèse viendrait de plus s'en adjoindre une troisième, de nature extradiégétique, qui entrerait en relation avec ces deux dernières : Morin auteur / créateur / réalisateur. Sans tomber dans le piège de l'anthropomorphisme, qui consisterait à attribuer un caractère humain à une instance narratologique, sa présence néanmoins point à l'esprit du spectateur. Elle découle du jeu identitaire de mise en scène de soi et du dispositif filmique, où Morin suggère par le biais d'un leurre narratif qui s'articule autour de la caméra une relation d'analogie entre ce personnage-narrateur-caméraman et le niveau premier de narrativité qu'est le méga-narrateur filmique, véritable chef d'orchestre du spectacle cinématographique.

En lien avec la conception classique de l'auteur, il est possible de considérer dans cette optique que le méga-narrateur filmique, par relation métonymique de proximité, soit associé par substitution à la personne du réalisateur comme producteur de l'œuvre. Le méga-narrateur, instance organisatrice et productrice du film, fait office de « figure relais de l'auteur au sein de la fiction, dans le cadre d'une instance narrative » (2002, p. 167), comme le mentionne Steven Bernas dans son livre *L'auteur au cinéma*. Cette emblématique figure de l'auteur tire profit de certains préceptes relatifs à la fiction profondément ancrés dans nos modes d'appréhension des œuvres, comme le souligne Bernas :

Un récit de fiction n'est pas seulement un discours clos venant irréaliser une séquence temporelle d'événements, c'est surtout une communication de sujet à spectateurs. La fiction est surtout l'œuvre d'un sujet supposé unique ou unifiant toutes les instances narratives (2002, p. 167-168).

Ce sujet unifiant de la communication, plusieurs narratologues et chercheurs l'abordent pour tenter de le qualifier, de rendre compte de ses activités. Wayne Booth parle ainsi de l'auteur implicite dans le champ littéraire comme :

l'image de l'auteur telle qu'elle se dégage de la narration, l'image implicite d'un auteur caché dans les coulisses, en qualité de metteur en scène, de montreur de marionnettes. [...] Cet auteur implicite est toujours différent de « l'homme réel » - quoi que l'on imagine de lui - et il crée, en même temps que son œuvre, une version supérieure de lui-même (1977, p. 92).

Dans le champ cinématographique, Albert Laffay, précurseur de la narratologie du cinéma, aborde ce que Gaudreault nommera à sa suite le méga-narrateur comme : « Le grand imagier est un personnage fictif et hors-champ [...] qui, derrière notre dos, tourne pour nous les pages de l'album, dirige notre attention d'un index discret » (1964, p. 81). De cette définition visant à définir cette instance organisatrice suprême de la narration, couplée à celle de Booth, Francesco Casetti affirme « que ce grand imagier correspond à l'auteur implicite, ou l'énonciateur, c'est-à-dire cette instance générale qui incarne l'acte par lequel le film donne à voir et à comprendre » (1999, p. 76). À ce point de mon analyse, je constate deux relations problématiques : d'un côté le personnage-caméraman-narrateur associé au méga-narrateur, de l'autre le méga-narrateur associé à la personne du réalisateur. Je constate de plus que la fiction d'énonciateur et l'affirmation omniprésente de la subjectivité du personnage, dans le cadre d'une mise en scène de soi autofictive, ont pour effet de problématiser les relations unissant les agents actifs dans le monde de la fiction, mais perturbe aussi celles entretenues avec ceux opérant hors ses frontières.

Tableau II

| Instance #1 : | Instance #2 : | Procédé : |
|--------------------------------|--------------------------------|--|
| Personnage-narrateur-caméraman | Méga-narrateur | Fiction d'énonciateur – narrateur intradiégétique. |
| Méga-narrateur | Auteur/réalisateur empirique | Objectivisme du sens : déterminisme associé à la conception classique de l'auteur. |
| Auteur/réalisateur empirique | Personnage-narrateur-caméraman | Fictionnalisation et mise en scène de soi. |

L'omniprésence du personnage-caméraman-narrateur et la relative absence du méga-narrateur participent donc à la problématisation de la relation auteur – narrateur – personnage sur laquelle repose l'autofiction. Néanmoins, une démarcation identitaire entre la doublure diégétique et l'auteur empirique se doit d'opérer. Cette accumulation de responsabilités narratives incombant au personnage nous amène à revoir la conception selon laquelle la fonction de narrateur fondamental (méga-narrateur) se veut un rôle joué indirectement par l'auteur, et non une instance de l'énonciation complètement étrangère à ce dernier; renforçant au passage les liens de filiation entre l'œuvre et son auteur, liens que problématise l'autofiction. En somme, les différents films me paraissent embrayer la perception spectatorielle vers l'établissement de cette relation d'analogie entre l'auteur et le personnage. Ce jeu sur l'identité de l'auteur est à mettre au compte du processus de mise en scène de soi de l'autofiction. N'en demeure pas moins que tout un travail de subversion complémentaire tout aussi important prend place à différents niveaux de constitution des œuvres : nommément le brouillage des niveaux narratifs et les responsabilités attribuables à chaque instance, sans compter l'actualisation dérangeante de ce personnage-narrateur-caméraman et du traitement opéré sur la réalité.

Il sera donc question de décortiquer les rouages de cette relation personnage – auteur, instances qui appartiennent à deux mondes différents : le *in-texte* et le *hors-texte* (1988, p. 83). C'est aux confins de ces deux mondes que se loge l'autofiction puisqu'en rendant perméables les frontières par le jeu identitaire qu'elle instaure, l'autofiction en subvertit la relation. Pour aborder cet aspect, il me faudra faire intervenir d'autres instances et modèles conceptuels permettant de boucler ce singulier schéma de communication : il faut isoler les différentes instances, montrer en quoi elles remplissent des fonctions différentes, et expliciter les relations qu'elles entretiennent entre elles.

Les fondements de la narratologie cinématographique :

D'entrée de jeu, je vais me pencher sur certaines notions du modèle théorique formulé par Gaudreault dans *Du littéraire au filmique*. Ce détour permettra de situer, expliquer et comprendre les particularités narratologiques des œuvres étudiées, en plus d'étayer les spécificités de l'autofiction cinématographique. Cette approche m'apparaît nécessaire puisque l'autofiction bouscule certains des principes narratologiques régisseurs du médium. Dans le même ordre d'idée qu'au premier chapitre quant il fut question des deux tangentes que peut prendre la notion d'auteur, Gaudreault se veut catégorique :

à quoi servirait en effet une théorie dont un des principes fondateurs reviendrait, péché « mortel », à identifier auteur et narrateur ou encore, péché peut-être « véniel » mais tout aussi incommode que l'autre, à donner à celui-ci le nom de celui-là (quitte à croire qu'on les distingue) ? (1988, p. 83).

Sur ce point, il s'aligne sur la conception moderne de la notion d'auteur fournie par le duo Barthes – Foucault qui commande le rejet de l'auteur hors des frontières du texte afin de lui conférer toute la puissance de signification. Et ce, en dépit du fait qu'il soit toujours tentant

pour nous lecteur/spectateur de se le représenter autrement, comme le remarque Gaudreault : « L'auteur a beau émailler son texte de ses intrusions, il n'a pas, ou ne devrait pas avoir sa place dans la théorie narratologique » (1988, p. 84). On constate que malgré les invitations contenues dans le texte, en vertu de la fictionnalisation et la mise en scène de soi, du dispositif de caméra intradiégétique et de l'approche documentaire, qui tentent toutes d'embrayer l'activité réceptive vers la création d'une adéquation entre auteur – narrateur – personnage, il faut se garder d'y succomber.

Ce constat n'implique pas que l'auteur soit pour autant complètement écarté, mais plutôt qu'il agit autrement. Dès lors qu'il est question du « narrateur fondamental », Gaudreault remarque que : « cette instance implicite [...] que l'on peut, éventuellement, considérer comme l'image intra-textuelle de celui, l'auteur réel et concret, qu'il nous faut reléguer à la périphérie du texte » (1988, p. 85). L'auteur conserve donc une place qui se développe en marge des actes proprement narratifs et n'est pas une entité importée du hors-texte. Cette place, que Bernas définit comme « une figure relais de l'auteur au sein de la fiction, dans le cadre d'une instance narrative » (2002, p. 167) et est à considérer à l'intérieur de certaines limites que Gaudreault fixe habilement :

Une instance sans nom, sans nom de personne, parce qu'elle n'est pas une personne mais précisément, une instance, une instance de mise en page, de mise en place, de mise en ordre, ce qui l'empêcherait et ce, de manière irréductible, de dire « je ». [...] Une instance im-personnelle (ou plutôt a-personnelle) qui, parce que non actorialisée, ne peut « se » présenter. Et qui ne pourrait donc que présenter les autres, ces instances actérielles qui s'agitent dans un univers, l'univers diégétique, dont cette instance première serait définitivement exclue (1988, p. 140-141).

Comme on le sait, l'étude narratologique est de nature complètement différente que l'activité de réception, et le spectateur peut être amené à construire des relations erronées. Du fait de

leur omniprésente subjectivité et des moyens expressifs dont ils disposent, on a l'impression que les personnages incarnés par Morin sont constitués comme foyer énonciatif.

Une relation problématique, méga-narrateur vs personnage-narrateur-caméraman :

Il importe de ne pas se laisser tromper par le leurre induit par l'omniprésence du personnage-narrateur-caméraman : il est tributaire des procédés de fiction déployés par l'auteur et servant ce dessein. Ces procédés agissent à titre d'éléments perturbateurs venant brouiller les repères du spectateur par une remise en question des caractéristiques associées à des genres définis. Ce piège m'apparaît être un élément capital de l'autofiction cinématographique, en prolongeant au niveau formel certains des préceptes identitaires qu'elle met en jeu. J'entreprendrai cette analyse relationnelle par l'observation de préceptes fondamentaux. Une observation des deux cas de figure possibles en littérature de cette relation servira d'assise :

Je suggérerai d'abord qu'il faut postuler, dans le cas des récits scripturaux sans narrateur attesté et explicite, l'existence, entre l'auteur réel et les instances intratextuelles, d'une instance narratrice tout à fait consistante (narratologiquement parlant, s'entend), un « narrateur » implicite sans nom propre (et auquel il ne faut pas donner le nom de l'auteur). Ensuite, comme deuxième suggestion, qu'il faut postuler l'existence (narratologique, bien sûr) d'une telle instance même dans le cas où il existe, crûment et franchement, un (ou plus) narrateur attesté, explicite et portant un nom (Gaudreault 1988, p. 84).

Premier constat : ne pas commettre l'impair de l'anthropomorphisme et associer un caractère humain à cette instance narratrice supérieure. Deuxième constat : jamais cette instance supérieure, même masquée par un narrateur explicite et actorialisé, ne saurait disparaître pour ne laisser agir qu'un représentant de l'univers diégétique. Peu importe les dispositifs formels

retors et la fictionnalisation de soi, jamais la doublure autodiégétique ne parvient à une existence autonome et s'affranchit du joug du méga-narrateur.

Cela dit, il faut tout de même que je me penche sur cette figure actorialisée du personnage-narrateur-caméraman afin de voir en quoi consistent les brouillages narratologiques qui induisent en erreur et donnent l'impression que la doublure se veut origine du discours. Ces débrayages octroyant à la doublure des pouvoirs effectifs sur et dans le récit demeurent donc tout au plus partiels et font intervenir des relations de nature hiérarchique entre les instances de niveaux narratifs différents. Ce personnage-narrateur-caméraman doit être perçu comme objet agissant d'une instance davantage abstraite. Aux mains du méga-narrateur, il est le sujet d'une narration qui l'excède et outrepassa sa condition diégétique, et est à considérer narratologiquement comme un « simple exécutant ». Exécutant certes fort privilégié, qui parvient presque à invisibiliser son statut de raconté pour ne laisser paraître que son côté de racontant, mais pas plus. Il est le pivot axial d'où le monde est perçu, foyer d'une difficile expérience médiatisée du monde.

Que le méga-narrateur laisse le soin à un personnage, qui possède ou non un corps dans la diégèse, de raconter ou commenter le récit demeure un procédé admis et aucun spectateur ne s'en trouvera dérangé. Pas plus que le fait que ce même méga-narrateur nous présente, en partie ou dans sa totalité, un récit qui épouserait le regard d'un personnage; ce sont les procédés d'audiovisualisation et de la caméra subjective classique. Dans les deux cas, qui peuvent se combiner en de nombreuses modulations, on perçoit, via certains indices codifiés du langage cinématographique préalablement assimilés, que cette modulation de l'image n'est

que partielle, qu'elle sert l'avancement et la structuration du récit. En somme, il y a justification et récupération des différents procédés narratifs mis en œuvre, le spectacle cinématographique demeurant transparent et cohérent. Parallèlement à ces schémas classiques, il existe des œuvres qui utilisent ces mêmes codes et les détournent, où les attentes spectatoriennes et les codes de lecture sont subvertis par des démarches esthétiques hors norme. Robert Morin fait partie de cette dernière catégorie et je vais à présent aborder les rouages de ces œuvres autofictives qui déstabilisent et bousculent les conventions.

La singularité narratologique des œuvres de Morin repose sur la relation méga-narrateur – narrateur-énonciateur délégué qu'elle développe. Ce narrateur-délégué est à considérer dans sa conception la plus large comme étant « le produit de l'instance narratrice qui lui est immédiatement supérieure » (Gaudreault 1988, p. 136) pouvant se présenter au spectateur suivant différentes configurations où, comme le mentionne Jean Châteauevert « *le narrateur est un produit de la narration présenté de façon rhétorique comme sa source* » (1987, p. 34). On voit bien la nécessaire relation qui intervient entre les instances du récit tout aussi bien filmique que littéraire, car :

tout narrateur qui délègue est responsable de la voix de son narrateur délégué et tout narrateur délégué est le produit du narrateur qui délègue. [...] Car, en tant que « performer » comme on dit en anglais, il est responsable de tout décrochage ou débrayage narratif (c'est à dire de tout changement de niveau narratif, de tout passage à la parole – narrative – d'un autre) et ce, il faut le répéter car il ne s'agit pas d'un détail, même s'il n'est pas l'auteur véritable de la narration qu'il « débite » devant nous (1988, p. 136).

Ces observations de Gaudreault et Châteauevert contiennent en germe plusieurs pistes théoriques pour l'élaboration de ma théorie de l'autofiction cinématographique : le méga-narrateur est le seul à ne pas être producteur ET produit du récit puisqu'il se trouve au tout

début de la chaîne. Le narrateur délégué quant à lui est donné comme produit et source rhétorique de la narration sous la responsabilité du narrateur déléguant. Par contre, bien qu'il soit responsable de la voix de son délégué (de son apparition, de son actualisation), le narrateur déléguant ne se voit pas nécessairement reconduit comme garant absolu de son contenu, et comme on le verra, dans le cas de l'autofiction, ce détail s'avère important. Dernier point, la présence de la doublure autodiégétique de Morin représente, malgré son piège constitutif, une figure attributive et non organisatrice du récit.

La clé de ce borbier : la subjectivité et le point de vue comme outil narratologique ? :

Un des éléments marquants des films est cette omniprésence des manifestations de la subjectivité de la doublure. Non seulement elle est présente à l'écran pour l'entièreté de la durée des œuvres, elle agit comme responsable de la captation des images et des sons, en plus d'assurer la narration orale des événements où elle prend régulièrement le spectateur à témoin en s'adressant directement à lui. Mais en aucun cas la narration orale assurée par le personnage ne quitte le présent du filmage, jamais elle ne devient *voix-off* issue d'une opération de montage qui aurait eu lieu *a posteriori*, ce qui viendrait briser l'effet de réalité et le caractère pris sur le vif que construit le dispositif filmique. Tout ce qui est donné à voir et à entendre est donc teinté de la subjectivité de ce personnage prisonnier de l'acte de filmage. Comme spectateur, nous sommes pris à témoin de cette expérience devenant progressivement difficile, sans moyen d'y échapper. L'emphase mise sur la subjectivité du personnage et l'omniprésence de son point de vue m'a donc conduit à me pencher sur ses implications au niveau narratologique. Ma réflexion entourant le rôle de la subjectivité du personnage dans

une œuvre autofictive, je la baserai sur le travail d'Edward Branigan qui, avec son ouvrage *Point of view in the cinema : a theory of narration and subjectivity in classical film*, s'attarde à la création de la subjectivité filmique et à la construction du point de vue cinématographique.

D'entrée de jeu, une mise au point s'impose et vise à définir la notion de subjectivité retenue dans les limites de ce mémoire en tant que composante active de la narratologie filmique. Le point de vue et la subjectivité sont conceptualisés comme deux éléments construits d'un même système permettant au spectateur d'associer le vu et/ou l'entendu à un personnage de la diégèse. Obtenus principalement par les manifestations de la caméra subjective, ces procédés visent à restituer l'activité d'un foyer perceptif unique entendu comme sujet. À cela s'ajoute un procédé de nature complémentaire visant à définir l'occurrence d'une narration assurée par un personnage participant ou non de l'histoire. Généralement associé à la narration en *voix-off*, accompagné ou non d'une audiovisualisation, il est selon Gaudreault « le digne successeur du bonimenteur du cinéma des premiers temps » (1988, p. 155) en ce sens qu'il explique et nous guide à travers le film, dévoilant ou cachant à sa guise les informations relatives au narratif. Le film semble dès lors émaner de ce foyer raconteur tirant différentes ficelles narratives afin de moduler le dévoilement de l'histoire, et ce faisant, la nimer de sa subjectivité. Les différents processus à l'œuvre visent à raconter une histoire donnée selon une certaine perspective, à infléchir le signifiant, et les moyens par lesquels le spectateur est amené à percevoir l'histoire sont donc à mettre au compte de la subjectivité se construisant et se déployant dans les films. Ces processus, redevables aux actions du méga-narrateur, sont à concevoir en dehors de toute considération quant au contenu narratif : ils agissent sur un autre plan.

Les personnages de Morin allient les deux caractéristiques précédemment citées : contrôle de la narration et du point de vue de l'image. Les manifestations de la subjectivité filmique que le spectateur rattache à un personnage résultent d'un processus de *telling*, nous dit Branigan. Ces occurrences sont autant d'indices venant briser l'illusion référentielle en soulignant le processus d'énonciation et le caractère construit du discours; elles pointent en direction du grand-imagier. Lorsqu'il est question de manifestation de la subjectivité des personnages, Branigan propose cette conception :

There are various sorts, or better, levels of narration in a text. One such level is character narration, or what I will call subjectivity in a narrow sense [...] each successive level of narration implicates a new subject – a fictional or hypothetical perceiver – in an activity of seeing (e.g., listening, telling, displaying) an object (i.e., what is seen, heard, displayed). 'Subject' and 'object' are not fixed terms but indicative of a relationship between two elements. [...] The boundary lines between subject and object, narration and narrative are never absolute; they shift according to the scope of the analysis. The text, then, is a hierarchical series of pairs of (nominal) subjects and objects, in which a subject/object pair may at any time become an object for a higher-level subject. [...] In its widest sense, subjectivity refers to the perceptual context of every utterance within the text whether explicit or implicit (1984, p. 2).

On conviendra que cette définition introductive de Branigan est dense et fait appel à une grande quantité de notions connexes. Un examen approfondi s'impose.

J'entreprendrai cet examen par quelques remarques limitrophes en soulignant que chaque occurrence d'une image attribuable à la représentation de son regard appelle la constitution d'un sujet fictif absent, d'où son caractère hypothétique puisque la lentille de la caméra vient remplacer ses yeux. Sujet fictif, détail important pour l'autofiction, mais pas hypothétique puisque dans les films à l'étude la caméra ne se substitue pas aux yeux du personnage, elle est plutôt conçue comme un objet physique indépendant. Le personnage acquiert dans ces conditions une présence concrète comme sujet percevant, que le type de subjectivité

développée par le dispositif filmique relaie néanmoins. Ma deuxième remarque s'attarde au caractère généralement temporaire de la relation établie. À quelques exceptions près, je pense à *Lady in the lake* de Robert Montgomery (1947) ou *La femme défendue* de Philippe Harel (2007), la caméra subjective ne fait pas l'objet d'un usage s'étendant à l'entièreté d'une œuvre, mais est plutôt utilisée de manière ponctuelle. Même lorsqu'utilisée pour l'intégralité d'une œuvre, l'emphase n'est pas accordée à l'acte du filmage en soi, on n'aperçoit pas le personnage filmeur. Ce dernier, si tant est qu'il soit présenté, n'est pas le réalisateur lui-même comme en autofiction. Cela dit, je ne peux qu'abonder dans le même sens que Branigan lorsqu'il affirme que le lien sujet – objet est de nature relationnelle et que la frontière les séparant est poreuse et fluctuante, qu'elle n'a rien d'absolu. Ce fait est important puisqu'à de nombreuses reprises, le personnage se trouve à être l'objet de son propre filmage, à la faveur d'une caméra posée tantôt sur une table ou un trépied, ou dans une position d'autofilmage. Ces quelques remarques visent à montrer que le cinéma de Morin est assimilable avec les outils de la théorie classique, mais qu'en même temps, il pose des défis spécifiques. Dernier point, primordial, relativement à la citation de Branigan : chaque actualisation de cette paire sujet – objet est à mettre au compte d'une instance de niveau supérieur.

La relation méga-narrateur – personnage-narrateur-caméraman à l'aune de la théorie narrative du point de vue et de la subjectivité :

Il sera maintenant question d'évaluer si l'omniprésence des manifestations de la subjectivité du personnage peut représenter un type de narration et quels en seraient les tenants et aboutissants. Ici, les caractéristiques associées à la doublure autodiégétique vont être mises à

contribution puisqu'elles produisent cette omniprésence comme fiction de narrateur et fiction d'énonciateur. Dans le même ordre d'idées que la citation relative au couple sujet/objet, Branigan développe une autre conception intéressante : « The film is a discourse which itself creates a set of subject positions for the viewer, just as the viewer is able to frame and reframe the film and create subject positions for the presumed 'author' of the film and the different characters » (1984, p. 4). Tout comme Colonna, Foucault, Barthes, Gaudreault et Bernas, Branigan refuse dans ces travaux de reconduire l'équation auteur – expression. Il considère que l'auteur doit être envisagé comme une figure dans le processus du film, comme une activité symbolique servant d'hypothèse liante pour le lecteur. Il propose de l'envisager comme sous-code de la narration fondamentale.

Tout comme il ne s'agit pas de l'auteur qui nous « parle » lorsque nous lisons un livre, lors du visionnement d'un film, ce n'est pas le réalisateur qui « parle » par le biais des images et des sons, encore moins un personnage que l'œuvre tente de construire comme origine du discours. Branigan, dans son approche des différents niveaux de la narration, résume ainsi l'activité attribuable au méga-narrateur par rapport au discours du délégué :

A second level of meaning is evidence that another narration is at work, often effaced and omniscient. In fact, simultaneous with character narration there is always present an underlying omniscient, third person narration which creates the fictional appearance of other narrations or levels within the text (1984, p. 41).

Ce niveau effacé et omniscient c'est la narration fondamentale de l'œuvre redevable au méga-narrateur. Unique, cette narration est le fruit de la seule instance narratologique à considérer comme étant productrice et délégante sans pour autant être affublée de sa contrepartie de produit et de délégué. Ces deux types d'instances sont appelées à coexister dans la structuration des œuvres, suivant des relations de nature hiérarchique, le plus souvent de

manière temporaire et itérative. C'est ce qui se produit lorsque la caméra est dite subjective et épouse le regard d'un personnage de la diégèse, ou lorsque ce qui est donné à voir et entendre provient d'un récit attribuable à un personnage. Les films du corpus obéissent eux aussi à ces principes fondamentaux, seulement, les relations construites entre instance délégante et déléguée sont de nature différente et la construction textuelle vise à reconduire le personnage comme origine du discours.

Pour aborder cette construction textuelle engendrant brouillage et confusion des différentes notions relatives au point de vue et à la subjectivité cinématographique, je retiendrai la définition générale donnée par Branigan de la notion de subjectivité :

Subjectivity then may be conceived as a specific instance or level of narration where the telling is attributed to a character in the narrative and received by us as if we were in the situation of the character (1984, p. 73).

Subjectivity in films depends on linking the framing of space at a given moment to a character as origin (1984, p. 73).

Généralement, cette association entre le vu et le personnage est obtenue métaphoriquement par le montage et la mise en scène, dont le raccord sur le regard ou les flashbacks en sont des figures répandues. Considérons à présent ceci : Branigan fait reposer sa définition de la subjectivité filmique sur le lien métaphorique entre l'image et un personnage à considérer comme origine de la vision. Force est de constater que cette définition n'est pas à même de rendre compte du contexte d'énonciation développé dans les films de Morin. Elle ne prend pas en compte ce à quoi le spectateur est confronté lors du visionnement des films: une subjectivité omniprésente et un point de vue entièrement modelé sur un personnage filmant sa propre vie, où la caméra est un objet physique profilmique devenue foyer d'expérience, d'où tout émane sans filtre avec immédiateté, de manière crue et brutale. Cette subjectivité

développée dans les films de Morin se présente donc de manière beaucoup plus directe au spectateur puisqu'elle n'est pas indirectement associée à l'image par la construction textuelle. Morin pousse la logique de la subjectivité filmique jusqu'à en saturer les œuvres et fait de la relation entre cette dernière, la caméra et le monde, un élément filmique majeur, n'occultant pas l'origine des images ni l'omniprésence du personnage.

Caméra physique et concept d'origine :

Pour aborder les conséquences narratoriales de ce contexte énonciatif, j'aborderai le concept d'origine tel que développé par Branigan en parallèle de la notion de point de vue et de la subjectivité. Branigan définit donc le concept d'origine en ces termes :

One of the concepts we employ to mark these shifts is 'origin', that is, we segment the narrative into levels by assigning each level a center or causal agency which can be taken to produce the space. In this way, we can establish a relative order among the narrations. Origin is a general, structural description of narration and is more than its manifestation in any particular case. It is not always the 'camera' or a 'character' although either may at times act as a privileged point from which we measure the flow of space (1984, p. 61).

Ce qu'il faut retenir, c'est que Branigan fait de l'origine une notion métaphorique fluctuante dans le déroulement du film, servant à attribuer selon les différents niveaux narratifs une source à ce qui est donné à voir et entendre pour en assurer l'intelligibilité. Ce concept sert la cohérence interne de l'œuvre dès lors qu'il ne perturbe pas la transparence du processus énonciatif. Autrement dit, les différentes fonctions assumées par le méga-narrateur ne sont pas remises en cause par la désignation de l'origine comme un objet physique de captation puisque les opérations de caractérisation d'un segment de la narration demeurent concrètement aux mains de ce dernier. Il y a débrayage narratif mais il ne perturbe pas la compréhension.

Les perturbations du régime énonciatif induites par la désignation de la caméra intradiégétique comme origine sont le résultat des pouvoirs consentis à la doublure et qui font d'elle une triple fiction/instance : de personnage, de narrateur et d'énonciateur. Actoralisées dans la diégèse en la « personne » de Robert Morin, véritable support de l'entreprise autofictive, elles concourent à la création d'une relation d'analogie entre non seulement l'auteur et le personnage, mais aussi entre le méga-narrateur associé à la personne de l'auteur et du personnage. De plus, malgré les apparats d'immédiateté que le spectateur peut être amené à lui conférer, le discours de la doublure autodiégétique en est un de second degré. Là où les films se distinguent des autres empruntant une stratégie similaire, c'est que le débrayage narratif donnant lieu à ce discours englobe l'entièreté de l'œuvre, recouvre davantage de canaux d'expression et occulte de manière plus marquée le travail du méga-narrateur. Mais tout ceci n'est qu'artifice servant admirablement bien les préceptes de l'autofiction.

Séparer pour de bon les instances :

Si la subjectivité est une construction filmique visant à restituer l'activité d'un foyer perceptif métaphorique, cette construction ne peut fondamentalement pas être associée au travail du délégué. Non seulement il n'a pas accès aux opérations machiniques (Gaudreault 1988, p. 158), il ne peut être dans le même temps instance focalisatrice responsable d'attribuer le regard, caractère uniquement attribuable au méga-narrateur, et constituée comme un foyer perceptif. Si tel était le cas, il se retournerait en quelque sorte sur lui-même, ce serait une incohérence conceptuelle. Gaudreault, qui s'attarde à commenter une occurrence classique de

récit enchâssé, pointe néanmoins les principes fondamentaux qui s'appliquent aux films de Morin :

Si le narrateur délégué ne peut pas narrer « filmiquement », s'il ne peut être le narrateur du récit second dans sa version audiovisuée, on ne saurait, non plus le considérer comme l'éventuel focalisateur de ce récit audio-visuel qui n'est donc pas son fait à lui mais celui de son « créateur », le méga-narrateur filmique. Instance ultime qui aura tout le loisir, en racontant audio-visuellement cette histoire (cette sous-histoire en fait), de faire mine de la raconter comme si le plan focal était celui de son narrateur délégué [...] Ce méga-narrateur filmique, qui profite de la pulsion scopique qui ronge tout bon spectateur de cinéma pour reprendre subrepticement sa place de « tout-narrant », est la seule instance à qui l'on peut ainsi imputer la responsabilité du regard ayant pu donner naissance au récit second tel que visualisé, un regard qu'on ne saurait mettre au compte du narrateur délégué. Et ce, quand bien même le méga-narrateur filmique imiterait l'attitude narrative qu'aurait pu avoir ce même narrateur délégué par rapport aux événements qui font cette histoire. Quand bien même, tout autant, la focalisation (Genette) ou l'ocularisation (Jost) du récit visualisé semblerait modelée (mais il ne s'agit que d'une illusion) à partir du point de vue de celui-ci (1988, p. 162).

Cette citation est importante, car non seulement elle traite de l'incapacité pour un narrateur délégué de s'acquitter filmiquement d'une tâche, mais elle nous renseigne aussi sur la nature des débrayages narratifs se traduisant par un lègue de pouvoir sur la narration. Bien qu'il ne l'aborde pas directement, je crois néanmoins que les observations relatives au narrateur s'appliquent tout autant pour l'énonciateur tel que construit par Morin. La fonction du personnage-caméraman que l'on est amené à considérer comme origine du discours est analogue à celle du narrateur délégué, mécanisme que Branigan résume en ces mots :

this naming of a new narrator is in a sense a fiction (an alias), for the old narrator is still fully in control. The new narrator exists only because of a larger narration. [...] What has really occurred is that the old narrator wishes us to understand (to accept) the illusion that someone new is now speaking and accepting the responsibility for what is said (1984, p. 42).

On saisit donc qu'à défaut d'identifier concrètement le résultat de son travail et d'en repérer les interventions tangibles, le méga-narrateur n'en demeure pas moins essentiel. Néanmoins,

en cerner les discrètes manifestations par l'étude de la narration personnelle subjective associée au personnage, l'attitude du méga-narrateur envers cette dernière, et les aboutissants de leur relation, n'est pas chose impossible. Cette omniprésence des manifestations de la subjectivité de la doublure s'avère être un des effets du dispositif autofictif mis en œuvre par Morin. C'est donc le propre des films d'invisibiliser au maximum la présence du méga-narrateur, de faire en sorte que son discours et ses interventions ne viennent pas briser l'illusion de la toute-puissance présumée de la doublure autodiégétique. Cette position fantomatique de l'auteur/méga-narrateur, où il est amené à se coller au discours de sa propre création, à se cacher derrière lui, y est pour beaucoup dans la création de l'ambiguïté formelle mais aussi identitaire se tenant au cœur des œuvres autofictives. Il demeure que d'adopter sciemment cette position invisible, de minimiser la portée de ses interventions, s'avère un acte en soi, une position discursive pas du tout innocente, et permet l'accomplissement de nombreux actes narratifs décisifs de l'autofiction cinématographique.

Il m'importe à présent d'examiner les implications de cette subjectivité et de la présence de cette caméra intradiégétique afin de montrer quel rôle joue le méga-narrateur dans leur apparition et leur actualisation. La subjectivité filmique résulte d'un travail de construction et de conventions du langage cinématographique. Ce schéma, décodé par le spectateur à partir du texte en fonction de conventions intériorisées, a comme aboutissant la possibilité pour la doublure autodiégétique de s'exprimer métaphoriquement au « je ». Il relève donc d'un travail imputable à la seule instance ayant accès à ces rouages fondamentaux : le méga-narrateur. Les manifestations de la subjectivité sont donc à considérer comme une activité de second niveau, comme un dédoublement de la mise en scène orchestré autour de la caméra intradiégétique et

issu de débrayages narratifs où entrent en relation méga-narrateur et instances déléguées. La constitution de ce « je » est un puissant effet de mise en scène exprimant la subjectivité de la doublure, concourant à créer un effet de réalité venant secouer le spectateur et le placer face aux questionnements que recèle l'autofiction. L'expression métaphorique de la subjectivité filmique dans le cadre de la narration personnelle repose donc sur une nécessaire relation entre deux termes, car le méga-narrateur, de par sa nature a-personnelle, ne saurait y parvenir seul. Cette caractéristique est énoncée ici par Gaudreault dans un premier temps alors qu'il aborde le travail du méga-narrateur par la suite :

le langage spécifiquement cinématographique ne connaît pas ce sème strictement linguistique qu'est, précisément, ce pronom en apparence si simple qui exprime la première personne (1988, p. 157).

Et tout au plus peut-elle, cette instance, faire dire « je » par une autre instance qui, d'une part, lui sera subordonnée et, d'autre part, devra nécessairement, pour ce faire s'incarner, s'actorialiser (1988, p. 158).

Comment conceptualiser dès lors la situation lorsque le personnage assure la captation des images et des sons, prend en charge la narration et occupe ces fonctions de délégué pour l'ensemble de la durée des œuvres ? C'est cette omniprésence des manifestations de la subjectivité des personnages qui me conduit à postuler qu'elle peut être envisagée comme principe fondateur de la narration autofictive. C'est paradoxalement ce contexte où la subjectivité du personnage englobe la majeure partie de l'œuvre et sert de matrice narrative qui m'amènera à traiter concrètement du rôle du méga-narrateur. Ce dernier, instance a-personnelle parlant au « il » puisque non-humain (Gaudreault 1988, p. 141) est celui qui par ces actions, qu'il réalise en parlant cinéma au « il », orchestre le côté humain et la subjectivité qui en découle, en créant l'environnement diégétique où pourra s'actorialiser et s'articuler le

« je » de la doublure autodiégétique. Cette subjectivité associée à la doublure autofictive, sa création, son apparition et ses manifestations sont donc le fruit d'un travail associé à cette instance supérieure permettant la triple fictionnalisation à l'œuvre dans les films : fiction de personnage, de narrateur et d'énonciateur. Puisque l'image, le son, la narration et même une partie du montage sont des responsabilités léguées à l'instance diégétique en vertu de débrayages narratifs, je conçois le travail du méga-narrateur, dans le contexte autofictif qui me concerne, comme étant une fonction essentiellement de mise en action. Il est instance régulatrice et organisatrice de l'univers diégétique où se déroule la fiction et la mise en scène de soi. Il agit à la fois comme instance de fragmentation où il lègue des pouvoirs aux instances inférieures qu'il met en scène et comme instance en quelque sorte de fusion où il récupère les différents matériaux issus des activités narratives et perceptives du personnage-narrateur-caméraman. Le méga-narrateur est toujours présent pour soutenir la doublure autodiégétique lui servant de relais puisque la réaffirmation itérative à chaque plan des manifestations d'une subjectivité métaphorique, comme discours de second niveau, pointe invariablement vers son instance créatrice, hiérarchiquement supérieure.

Représentons-nous le tout sous cet angle : le méga-narrateur agit comme présentateur (1^{er} niveau de mise en scène) d'une instance qui a quelque chose à raconter au moyen d'une caméra intradiégétique (2^e niveau de mise en scène). Cette dernière se déploie comme un socle autour duquel s'articule la subjectivité. Dit autrement, la doublure autodiégétique comme sujet délégué que le méga-narrateur nous montre dans une activité de perception entièrement médiatisée. La subjectivité du personnage agit donc comme un principe canalisateur et restrictif, un véritable filtre de la narration puisque tout est perçu par le regard machinique de

la caméra qu'il manipule, cette fiction d'énonciateur. Je dis restrictif puisque jamais l'on ne quitte ce deuxième niveau de la narration pour rejoindre le récit-cadre à proprement parler et retrouver celui qui le contrôle, le méga-narrateur sans l'interférence de son délégué.

Cette narration de second degré aux mains de la doublure autodiégétique comporte un point de vue subjectif. Mais comme elle est le produit du méga-narrateur, il importe d'examiner de quelle manière ce point de vue est traité par ce dernier, ultime instance qui contrôle le point de vue global et la narration fondamentale. Il est important de s'arrêter à ce constat puisqu'il révèle l'attitude du méga-narrateur face au discours de son délégué. Ce qui ressort de manière marquée, c'est ce qui s'apparente à une politique de non-intervention, un respect total envers le discours de son délégué, lui conférant un degré d'autonomie hors du commun. Le méga-narrateur choisit d'épouser le point de vue de sa création jusqu'à se cacher derrière lui, se fondre en lui. Considérées sous cet angle, les œuvres se caractérisent par deux niveaux de narration d'où ressort l'attitude transparente du méga-narrateur par rapport au point de vue de la doublure autodiégétique. Cette transparence a pour principal effet de faire paraître la narration de second niveau assurée par la doublure comme étant le récit cadre, alors qu'il ne s'agit en fait que d'un sous-discours, invitant au passage à reconduire le délégué comme origine, bien qu'il n'est au demeurant qu'un être de fiction évoluant dans le monde fictif créé par le méga-narrateur.

Tel que montré au chapitre 1, l'auteur d'une autofiction se doit d'endosser pleinement le processus de fictionnalisation de soi qu'il opère et ne pas se dédouaner sous le couvert de la fiction. Je crois dès lors que l'attitude transparente du méga-narrateur, associé indirectement à

l'auteur, par laquelle il se colle au discours de sa doublure, actualise ce précepte fondamental de l'autofiction rendu possible par la narration subjective associée à la caméra intradiégétique. Le propre des œuvres autofictives de Morin est donc de positionner dans une relation d'équivalence et de corrélation le méga-narrateur et la doublure autodiégétique afin de provoquer les différents questionnements et brouillages que l'autofiction convoque. Et ce, même si, comme il l'a été démontré dans le cadre de ce chapitre, cette équivalence n'est que trompe-l'œil, et que lorsqu'abordée avec les outils de la narratologie filmique, la relation méga-narrateur – doublure autodiégétique commande une approche où la dichotomie entre les instances, appartenant à des niveaux distincts, se doit d'être observée comme une règle d'or.

La séparation établie entre le méga-narrateur et la doublure autodiégétique est donc essentielle à la compréhension des préceptes de l'autofiction puisqu'elle permet la mise en relief du rôle de chacun, son fonctionnement interne et les relations entretenues. Elle permet de plus d'apprécier les mécanismes du brouillage de ces deux identités normalement bien campées, leurs interactions et ses implications quant aux divers niveaux narratifs. Car, il est bon de le rappeler, l'autofiction s'avère être une expérience de mise en danger, un « jeu » reconnu, partagé et admis de manière réciproque par l'auteur et le spectateur. Cette confrontation est rendue possible par les différents dispositifs filmiques de mise en scène de soi élaborés par Robert Morin tels que décrits tout au long de ce mémoire. L'ensemble de ces caractéristiques me porte à croire qu'une mise en scène de soi telle que la pratique Woody Allen, François Truffaut, Orson Welles, Clint Eastwood ou même Claude Jutra, ne peut constituer une actualisation de l'autofiction telle que conceptualisée dans le cadre de cet ouvrage. Ces derniers évoluent, contrairement à Robert Morin, dans des univers clos où les frontières entre

fiction et réalité sont franches, où les notions de questionnement identitaire ne pointent pas de manière stridente. Certes, des positions autoréflexives sont développées (c'est le cas de Truffaut dans *La nuit américaine* et *À tout prendre* par exemple), mais c'est sans commune mesure avec la porosité des frontières, tant identitaires que du point de vue des genres (fiction/documentaire), observée dans les œuvres de Morin.

Chapitre 3 : Tryptique d'éléments complémentaires.

J'ai jusqu'à présent traité l'autofiction selon deux grands axes : l'indécidabilité identitaire comme son fondement premier en vertu de la fictionnalisation de soi (relation auteur – personnage) et les différents brouillages narratologiques issus du dispositif filmique (relation méga-narrateur – doublure autodiégétique)¹. Je poursuivrai ici mon exploration de l'autofiction cinématographique en me penchant plus particulièrement sur les fondements théoriques entourant cet élément formel singulier : la caméra intradiégétique. Je compléterai ma démarche par une analyse des différentes implications de cette dernière à l'égard de l'autofiction, en plus d'aborder la question de l'indécidabilité générique des œuvres : le couple fiction – documentaire.

Caméra intradiégétique : particularités et concept d'ocularisation :

Il sera donc question dans cette première partie de poursuivre l'étude entreprise du point de vue et de la subjectivité filmique. Pour ce faire, une analyse des particularités de la caméra intradiégétique me permettra de mettre en relief les opérations énonciatives structurant le discours des personnages et d'apprécier les caractéristiques formelles de cette subjectivité filmique. À terme, l'ensemble de ces considérations mettra en évidence le rôle et l'importance de cet élément dans le cadre de la démarche autofictive de Robert Morin, en plus de montrer en quoi cette caméra perturbe le régime perceptif du spectateur.

Après cette approche de l'aspect proprement narratif des manifestations de la subjectivité des personnages et ses implications pour l'autofiction, où il fut question de voir en quoi elle

¹ Voir à ce sujet le tableau en p. 41.

constituait le cœur de la narration à l'œuvre dans les films, il est maintenant temps de s'attarder au principe moteur de cette subjectivité, à son support : la caméra intradiégétique. La principale caractéristique de cette dernière s'avère être sa présence physique dans l'univers du film; elle est actorialisée, jamais invisible, et entièrement aux mains du personnage qui contrôle l'énonciation. Ce qui a pour principal effet de produire un singulier mode de présence du personnage servant les préceptes de l'autofiction en plus de soulever différents questionnements théoriques quant à la nature des images issues de cette instance de captation active dans le monde raconté.

C'est à ces questions relatives à la nature des images que je vais m'attaquer en premier. Comme entrevu dans le deuxième chapitre avec Branigan, la subjectivité filmique représente, entre autres choses, la création d'un lien entre le contenu de l'image et l'activité perceptive d'un sujet où la caméra « remplace » les yeux du personnage pour traduire sa perspective oculaire. L'origine (la source) du vu provient donc de l'univers diégétique et y participe, elle entre en contact avec les autres sujets présents, la nature subjective de l'image étant relayée par le contexte narratif, principalement le montage. À cette subjectivité intrinsèque de l'image s'ajoute celle associée au point de vue narratif comme élément constructif du récit. On a pu constater que ce dernier se voulait un lieu d'investigation privilégié afin d'évaluer la relation entre la doublure autodiégétique et le méga-narrateur et démontrer le rôle fondamental de ce dernier comme foyer énonciatif. Mais fort peu de choses ont été dites à propos des images issues de cette caméra « physique » autour de laquelle se construisent les films.

Le concept général d'ocularisation tel que formulé par le théoricien français du récit filmique François Jost me servira ici de point de départ. Il est bon de noter qu'il l'a formulé afin de

pallier aux manques de spécificité qu'il percevait dans ceux de Gérard Genette, d'orientation littéraire et insuffisant pour le cinéma. Débutons brièvement par Genette : il propose une division bipolaire pour le roman entre les faits de narration (« qui parle ? ») et les faits de focalisation (« qui voit ? »). Puisqu'il est ici avant tout question de caméra et de perception du monde diégétique, c'est la focalisation qui retiendra mon attention. Ce concept de focalisation représente chez Genette la constitution d'un foyer percevant le récit au sein du monde fictif. Il se subdivise en trois types pouvant alterner dans un même récit : focalisation zéro (ou omnisciente), focalisation interne (point de vue du personnage) et focalisation externe (témoin passif sans accès à l'intériorité). Pour sa part, Jost vise avec l'ocularisation (le vu) et l'auricularisation (l'entendu) à clarifier et compléter la notion de focalisation puisqu'elle peut porter à confusion lorsqu'appliquée au cinéma, dû essentiellement aux possibilités de manipulation du « su » découlant de la narrativité qui lui est propre, de la pluralité des matériaux d'expression et de son hétérogénéité constitutive, comme le mentionne Gaudreault :

le cinéma a réussi à développer un mode de transmission du narrable qui lui est tout à fait spécifique puisqu'il combine allègrement et organiquement par ses propres moyens, l'équivalent filmique des deux modes respectifs du récit scriptural (la narration) et du récit scénique (la monstration) : un film est fondé sur la prestation de personnages en acte, comme la pièce de théâtre, mais par diverses techniques, dont au premier chef le montage, parvient à s'inscrire en creux, dans les interstices de l'image, la figure d'un narrateur » (1988, p. 57).

Ce nouveau schéma conceptuel vise, comme le mentionne Jost, à représenter « la relation entre ce que la caméra montre et ce que le héros est censé voir et entendre » (1987, p. 22).

L'ocularisation externe (ou zéro) vise donc à caractériser la présence d'une caméra placée hors du personnage alors que l'ocularisation interne sert pour sa part à caractériser les plans où la caméra simule la perspective visuelle du personnage, la caméra subjective classique. Éric Bourassa résume ainsi les bienfaits des apports de Jost :

Ainsi, une distinction est faite entre le vu et le su du récit, la focalisation dans ce contexte prend alors un sens plus précis et contrairement à l'ocularisation, elle ne se restreint pas qu'aux perceptions du personnage, elle peut aussi informer le spectateur des conditions émotionnelles et psychologiques du personnage, ce que Jost désigne comme une focalisation spectatorielle (2006, p. 39).

Si j'ai emprunté ce détour vers la théorie classique c'est pour mieux comprendre en quoi les concepts de Bourassa se voulaient absolument nécessaires afin de caractériser les images et contextes énonciatifs de Morin, mais aussi pour souligner comment les œuvres de Morin poussent à repenser certains concepts et théories classiques du cinéma.

Pour réaliser cette approche taxinomique des images, je ferai appel à certaines notions issues des travaux d'Éric Bourassa dans son mémoire *Les rapports d'influence entre la forme et le contenu : les motivations thématiques de la caméra subjective chez Robert Morin* (2006). L'apport majeur des travaux de Bourassa réside dans les efforts déployés afin de décrire, décortiquer et nommer les différentes images issues des singuliers contextes énonciatifs des œuvres de Morin. Dans le cas qui me concerne, à savoir un personnage s'emparant du procédé filmique (personnage-narrateur-caméraman), Bourassa propose le concept d'ocularisation mécanique. Ce concept vise essentiellement à « tenir compte d'une image « ancrée » dans la diégèse par l'entremise d'une entité autonome qui n'est pas un personnage mais qui peut néanmoins percevoir le monde filmique » (2006, p. 39). Cette notion relative à la caméra intradiégétique développée par Bourassa revêt une importance particulière car elle contribue, non seulement à caractériser le procédé formel des films à l'étude, mais aussi parce qu'elle permet d'enrichir les notions relatives à la subjectivité filmique. Il importe donc de se pencher plus longuement sur ces implications puisque j'ai affirmé dans le deuxième chapitre, que cette subjectivité omniprésente du personnage servait de principe moteur de la narration.

Ces propositions de Bourassa visent à compléter les propositions de Jost en palliant aux difficultés conceptuelles inhérentes à la présence d'un personnage-narrateur-caméraman en temps que participant actif du récit et d'une caméra physique dans le monde fictif. Elle complète la proposition de Jost en ce sens qu'elle assigne un statut précis à la caméra alors que Jost se concentre strictement sur la possible origine diégétique de l'image, à savoir la présence ou non d'une entité personnage susceptible d'être reconduit comme source du vu. Car si l'on observe de plus près la caméra intradiégétique déployée dans les films de Morin, on peut affirmer qu'il s'agit de focalisation interne où l'ensemble du récit épouse le point de vue du personnage et caractériser l'ensemble, comme le souligne François Vanoye, de récit où : « Un narrateur qui ne dit que ce que voit tel personnage (« récit à point de vue », « vision avec ») [...] on ne quitte pas le point de vue du personnage, ce qui implique une restriction de champ » (1989, p. 140). Focalisation interne certes, mais le problème de la source demeurerait entier. C'est pourquoi l'ocularisation mécanique devenait essentielle afin de bien marquer la source et occuper une position intermédiaire entre ocularisation interne et externe. D'une certaine façon externe puisque située hors de tout personnage assimilable comme véritable source, mais pas pour autant invisibilisée comme le requiert l'omniscience, il y a plutôt présence diégétique marquée de l'appareillage. D'une certaine façon interne puisque associable à l'activité d'un personnage diégétique, mais pas en tant que simulation de sa vision, on ne partage pas la perspective oculaire du personnage, pas plus que l'on serait « dans sa tête » afin de percevoir « à travers ses yeux ». L'ocularisation mécanique vise à définir cette singulière classe d'image où s'allie la transcription d'une réalité brute relayée par l'appareil de captation, ce qui empêche de la lier directement à la psychologie du personnage comme c'est le cas de la caméra subjective classique, et la singularité d'un regard néanmoins subjectif. Pas

simulation perceptive au sens strict, mais tout de même regard subjectif, car le personnage est celui qui détermine l'emplacement de la caméra conçue comme objet diégétique où la manipulation, l'orientation du regard et les décisions quant à ce qui sera donné à voir reflètent et expriment sa subjectivité. L'ocularisation mécanique permet de penser cette présence active dans le monde diégétique, une subjectivité exempte du psychologisme classique puisque située hors du personnage : un point de vue intradiégétique portant la trace de sa subjectivité. Cette présence physique de caméra désincarnée et le processus de surmédiatisation à l'œuvre peuvent d'ailleurs provoquer à terme un effet de détachement et d'objectivisation chez le spectateur prisonnier et sans cesse confronté au regard d'un personnage s'enfonçant progressivement dans une crise. Alexander R. Galloway dans son livre *Gaming : Essays on Algorithmic Culture* (2006), aborde cette question du détachement, de la confrontation et de la distanciation associée à ce type de caméra alors qu'il souligne le procédé utilisé dans *The Blair Witch Project* : « The film's interesting invention of a sort of "camcorder subjectivity", while not a subjective shot per se, nevertheless parallels the techniques of the subjective shot to heighten the sense of disorientation and fear » (2006, p. 49).

Un autre apport intéressant des travaux de Bourassa et son concept d'ocularisation mécanique est qu'il permet de prendre en considération trois positions adoptées par le personnage-caméraman : entité « filmante », entité filmée et « autofilmage ». En effet, Bourassa propose de préciser la nature de l'ocularisation mécanique en la qualifiant de contrôlée ou non, afin de tenir compte d'une caméra tenue par le personnage ou posée sur un trépied ou une table par exemple. Lorsque contrôlée et pas en position d'autofilmage, le vu est ce qui se rapproche le plus d'une caméra subjective classique puisque l'on partage le regard du personnage : on voit

ce qu'il voit, mais seulement, c'est à travers l'objectif de la caméra, donc pas véritablement une subjectivité perceptive.

Tableau III

| Type de subjectivité | Procédé(s) | Effets |
|----------------------------|---|--|
| Narrative | <ul style="list-style-type: none"> - Narration personnelle. - Point de vue narratif et acte de narrer. <ul style="list-style-type: none"> - Voix over. - Audiovisualisation. - Manipulation du savoir - Montage. | Traduire attitude mentale et jugement du narrateur sur les événements. |
| Perceptive | <ul style="list-style-type: none"> - Caméra subjective « classique ». <ul style="list-style-type: none"> - Montage. - Mise en scène. - Ocularisation (Jost). | Relayer perspective oculaire du personnage. |
| « Camcorder subjectivity » | <ul style="list-style-type: none"> - Caméra « objet » incarnée. - Ocularisation mécanique. | <ul style="list-style-type: none"> - Rendu d'une réalité brute. - Reflet indirect de la subjectivité du filmeur. |

Dans le cas de l'autofilmage, où le personnage tient une caméra retournée sur lui, ou l'ocularisation mécanique non-contrôlée d'une caméra posée, c'est autre chose puisqu'il ne s'agit pas d'un rendu perceptif. Dans ce cas, l'apport subjectif du personnage est à considérer dans l'optique d'une instance structurante de l'image, comme entité ayant en main l'appareillage et en déterminant l'utilisation. Les images issues de l'ocularisation non-contrôlée ne sont donc jamais traduction d'une perception directement associable au personnage, la caméra ne remplace pas ses yeux. Le concept d'ocularisation mécanique représente, comme on le verra sous peu, un apport important pour analyser le travail de Morin dans la perspective autofictive soutenue dans ce mémoire. Notamment concernant ce lègue du contrôle de l'image au personnage invoqué au chapitre 2, ces répercussions sur la narration, sur le récit et sa « récupération » par le méga-narrateur. Bourassa montre l'importance

première de l'ocularisation mécanique ainsi : « Toutes ces questions peuvent sembler mondaines, mais elles soulignent la démarcation entre l'objectif et le personnage-caméraman, une démarcation monumentale lorsqu'il s'agit d'identifier le point de vue narratif du récit » (2006, p. 40).

Cette distinction du point de vue dont parle Bourassa a été traitée dans le deuxième chapitre lorsqu'il a été question de la démarcation à opérer entre les deux instances à l'œuvre dans les films, à savoir le méga-narrateur et la doublure autodiégétique. Néanmoins, j'y reviendrai à présent afin de la compléter à l'aune du concept de l'ocularisation mécanique et le type d'image subjective qu'elle convoque. On l'a vu, le concept de Bourassa contribue à une certaine autonomisation de la caméra en ce sens qu'il lui réserve un espace précis, elle devient une instance concrète et forte. Cela a comme résultat la création d'une singulière subjectivité où le regard du personnage n'est pas intégralement relayé par l'image, ce qui exclut les interventions attribuables au méga-narrateur dans ce champ, notamment le montage, et ne conduit pas à l'absence physique du regardant. La caméra devient plutôt la dépositaire du regard et de l'incessante activité d'un homme en relation avec le monde dans lequel il est pleinement engagé et qu'il s'est donné pour mission de capter. L'image subjective issue de l'ocularisation mécanique acquiert donc une autonomie, conséquence de la place centrale accordée à la caméra objet. Le méga-narrateur opère donc en aval comme instance de création de ce dispositif diégétique, lègue la responsabilité de la captation à la doublure manipulant la caméra et peut récupérer en amont ce matériau, exempt de traces de son intervention. Cette caméra intradiégétique aux mains du personnage lui permet de récupérer ce matériau de manière transparente sans jamais briser l'illusion de plein contrôle que dégage son

personnage. Cette transparence ne serait pas possible dans le cas d'une caméra subjective classique où l'image est assujettie au montage redevable au méga-narrateur et où l'absence physique du personnage est requise.

Le concept d'ocularisation mécanique permet donc à terme de mieux évaluer le point de vue narratif de l'instance maîtresse qu'est le méga-narrateur et la fusion des instances où il récupère le discours autonome de son délégué. De plus, il permet non seulement de marquer une séparation importante entre les différentes instances pour l'autofiction, mais aussi d'apprécier le fait que Morin l'auteur assume pleinement le discours de son représentant diégétique, facette fondamentale de l'autofiction. En ce sens, il ne dénature pas ni ne manipule en aval le discours de la doublure autodiégétique, ne le récupère pas par des procédés proprement fictifs. Jamais il ne cherche à atténuer sa portée, à le rabattre sous le couvert protecteur de la fiction pour se dédouaner. Au contraire, il pousse la confrontation identitaire et formelle au maximum et mise sur l'authenticité et l'aspect documentaire des œuvres pour y parvenir.

Le corps autofictif : composition et circulation des rôles :

Cette confrontation formelle et identitaire à laquelle Robert Morin se livre, par brouillage et détournement des frontières entre le cinéma documentaire et la fiction, fera l'objet de la prochaine section et me servira de point d'orgue dans mon exploration. Mais avant, il y a un point laissé en suspens que j'aimerais aborder : la question du corps et de l'image comme possible support ou embrayeur de l'autofiction. Cette exploration découle des postulats suivants : la multitude de rôles assumée par Robert Morin dans les œuvres, les

questionnements de nature identitaire et la dichotomie présence – absence relevant du dispositif filmique de la caméra intradiégétique me paraissent tous être des éléments fondateurs de l'autofiction dans sa tangente cinématographique. J'entreprendrai donc d'étudier cette facette de l'autofiction en me concentrant surtout sur les segments où le personnage est absent de l'image, derrière la caméra. J'ai fait ce choix non seulement parce qu'ils occupent la plus grande part des différents films, mais aussi parce qu'ils recèlent le plus de questions et de contentieux : le personnage se trouvant alors au plus près de son rôle de « réalisateur », alors qu'en autofilmage c'est davantage une position intermédiaire et que devant la caméra, sa nature de véritable personnage l'emporte. Il importe malgré tout de garder en tête que ces trois postures différentes sont occupées alternativement dans le déroulement de chaque film dans des proportions variables.

Pour parvenir à traiter les questions soulevées par l'autofiction, principalement l'indécidabilité du sujet et le questionnement identitaire, où un corps unique devient en quelque sorte un lieu d'échange et de circulation, occupé par différentes instances (auteur – narrateur – personnage), je m'efforcerai d'explorer comment ce corps se compose et de quoi il se compose. Dans les trois films à l'étude, la caméra intradiégétique est omniprésente et a pour effet de rejeter, à tout le moins partiellement, le corps de Morin dans le hors-champ, le « forçant » à assurer la narration en voix-off. Cette absence du corps physique de Morin à l'image, qui se décline différemment selon les œuvres, transforme ce dernier en force diffuse ou fantomatique, n'empêchant pourtant pas que l'on ressente fortement sa présence à de multiples niveaux.

Cette caractéristique esthétique où le corps est repoussé dans le hors-champ représente un élément fondamental du fonctionnement des œuvres. Même absent, ce corps participe activement au processus de la mise en scène de soi autofictive. Pour ce faire, je baserai mes observations sur la caméra déployée et certains aspects de la voix hors-champ afin de dégager les relations opératoires et fluctuantes qu'il est possible de tisser entre ces deux éléments formels. Les films du corpus puisent selon moi une grande part de leurs potentialités expressives de cette possibilité intrinsèque au médium cinématographique « d'induire le voyant du vu par la seule reconnaissance, à l'image, d'un ou de plusieurs exposants chargés de signifier dans le champ la présence-absence d'un personnage hors-champ « à regard » » (1995, p. 34). Cette possibilité sur laquelle table la figure de la caméra subjective, avec les singularités qu'on lui connaît dans le corpus, permet de reconnaître et d'identifier qu'il s'agit de la représentation d'une vision en acte, par la mise de l'avant du processus énonciatif. Et ce, même si cette figure avérée comme source du récit n'est qu'un tenant lieu fictif du monstreur absent, qui lui est toujours en retrait d'un cran. J'avancerai tout de même que la caméra subjective permette, et ce même en son absence dans le champ, de définir le corps de ce personnage qu'elle vise à occulter, à maintenir dans l'espace de l'en-deçà ou le regard de la caméra comme dit Marc Vernet en référence aux travaux de Noel Burch sur les différentes portions du hors-champ dans *Praxis du cinéma*.

Cette notion d'espace que problématise la caméra utilisée par Morin passe essentiellement par une distinction à opérer entre le hors-champ et le hors-cadre, distinction qui vise à délimiter l'espace de la fiction (champ et hors-champ) de l'espace du tournage qui se doit de rester hors-cadre (cette portion d'espace représentant ce qui se trouve « derrière » la caméra). On retrouve

un souci analogue chez Jacques Aumont et Michel Marie qui eux parlent d'espace imaginaire versus espace technique dans *Esthétique du film* (2008). La spécificité de cette caméra intradiégétique est qu'elle pointe directement et met en évidence cet espace « réel » où se tient le corps du personnage regardant, rendant ainsi sensible ce nouvel espace d'ordinaire absent de la représentation cinématographique, en fiction à tout le moins. En fait, c'est que cet espace proprement technique « n'existe » pas au sein de la représentation cinématographique; tout au plus il est réputé faire partie du hors-champ, donc par extension de l'imaginaire. Pensé autrement, en terme de relation avec les instances narratologiques, cet espace peut être attribué au méga-narrateur puisque redevable des opérations techniques rattachées à la mise en cadre et à la mise en scène. La présence concrète et de nature proprement diégétique du corps du personnage-narrateur-caméraman dans cet en-deçà invite à penser qu'il s'agit de l'espace technique de la « réalisation » (d'où se « fait » le film), mais il ne faut pas s'y méprendre. De la même façon qu'il est impossible de reconduire le personnage diégétique comme véritable origine du discours, on ne saurait lui attribuer une place et un contrôle sur un espace qui relèverait des opérations machiniques du dispositif. De plus, cette caméra diégétisée pourvue d'une liberté totale et absolue de mouvement dans l'espace (sur 360°) n'a-t-elle pas comme résultante la constitution d'un environnement spatial d'où il serait impossible de restituer un espace proprement technique ? Comment serait-il possible dans ce contexte de conceptualiser ces moments (présents dans chaque film), où le personnage dépose la caméra et franchit la limite pour apparaître dans l'image ou le cas contraire alors il quitte l'image pour rejoindre le hors-champ ? Je postule plutôt que cette problématisation des espaces et la subversion des « frontières » de l'image sont à mettre au compte non seulement de la disruption de la

dichotomie fiction/documentaire, mais qu'ils participent à renforcer cette impression faisant de la doublure l'origine du discours, le plaçant dans l'espace de la « réalisation ».

J'ai précédemment qualifié d'ordinairement absent cet espace hors-cadre, mais il n'est pourtant pas complètement évacué du cinéma narratif classique où l'utilisation de la caméra subjective est monnaie courante. Il est plutôt pris en charge par le discours (invisibilisé), le plus souvent selon le schéma d'alternance voyant - vu où la transparence est assurée par la liaison au montage des plans par le raccord sur le regard et où la caméra vient se substituer au personnage, le rendant « invisible » pour ne plus laisser voir que son regard comme seul élément perceptible. Autre cas de figure analogue et complémentaire, cet espace hors-cadre que le cinéma cherche habituellement à cacher est transformé, voire occulté, par le procédé du champ contrechamp qui en vient à le faire disparaître en construisant un espace diégétique cohérent, extensif et englobant.

Mais dans le cas des films du corpus, on ressent à différents niveaux la présence de ce corps omniprésent, de cet espace de l'en-deçà d'où provient l'exercice de ce regard en acte. Tous ces indices rendus particulièrement sensibles lors des mouvements de caméra m'apparaissent donc une piste privilégiée dès lors qu'il est question de s'interroger sur les matériaux entrant dans le processus de composition de ce corps absent. De par le confinement du corps dans l'espace de l'en-deçà, absence corporelle induite par la caméra intradiégétique manipulée par le personnage, il est tout de même possible d'affirmer que la totalité des images présentées via ce dispositif traduit minimalement la position spatiale du corps de Morin. Jamais vision omnisciente, l'image est toujours revendiquée par ce dernier. De par la position discursive qui

lui est dévouée, et ce malgré son absence, le personnage et sa caméra se trouvent au centre de l'image comme point fort de la représentation et de l'organisation du discours. Là où le plan fixe traduit minimalement la position du corps, son immobilité et une posture que je qualifierais d'observatrice, qu'il est possible de reconduire pour les plans où la caméra est posée, les divers mouvements de caméra s'avèrent pour leur part des indices hautement plus dynamiques quant à la définition corporelle du sujet, l'influence qu'il exerce sur la conduite du récit et les multiples tensions qui se créent autour de cette présence-absence.

Ces mouvements le plus souvent articulés aux inflexions de la voix du personnage me paraissent un vecteur privilégié pour affirmer la relativité du cadre de cette caméra laissée entre les mains du personnage, en plus de faire ressentir le côté physique de la prise de vue associé aux mouvements de son opérateur. Galloway citant Steven Shaviro, précise le statut de ces images représentant plus qu'une transcription de la perception :

Events unfold in real time, in a single take, from a single point of view. The sequences are tactile, or haptic, more than they are visual. The subjective camera doesn't just look at a scene. It moves actively through space. It gets jostled, it stops and starts, it pans and tilts, it lurches forward and back. It follows the rhythms of the whole body, not just that of the eyes. This is a presubjective, affective and not cognitive, regime of vision (2006, p. 62-63).

L'image porte donc la trace du déplacement du corps de son opérateur – personnage dans l'espace, tout autant qu'elle témoigne de certaines de ces motivations. La caméra intradiégétique produit ce que François Niney nomme un effet kinesthésique (2000, p. 212) en infléchissant le sens de l'image pour lui faire signifier qu'il s'agit bel et bien d'un regard intérieurement orienté et non une vue représentant une scène objective. L'image contribue à témoigner de l'état d'esprit du personnage, qui se répercute dans ses agissements et les relations qu'il entretient avec les autres personnages présents et l'environnement où il se

trouve. Les mouvements de caméra sont donc motivés et orientés par les affects ressentis par le personnage, venant infléchir l'orientation de la représentation puisqu'ils révèlent la corporalité du personnage tant d'un point de vue spatial qu'au niveau de la posture émotionnelle. Ces traces s'avèrent être un précieux matériau dès lors que l'on tente de définir et circonscrire ce corps. Afin de poursuivre cette analyse, je m'attarderai à présent sur un deuxième élément participant à ce travail de composition : la voix du personnage.

D'entrée de jeu, j'aimerais souligner le paradoxe rencontré dès lors que l'on tente d'identifier et de nommer cette émanation sonore. Ce paradoxe tient dans cette problématisation de l'espace engendrée par la caméra et la notion de l'en-deçà. La voix entendue ressemble, par l'assemblage du critère d'absence visuelle de la source et la présence sonore, à une voix de type off latérale ou over extradiégétique, fort répandue dans le cinéma narratif, alors qu'elle appartient en fait à un personnage présent dans la diégèse mais se trouvant « devant » l'image. C'est une singulière voix-off puisqu'elle provient de derrière la caméra; participant à elle aussi à la problématisation de l'espace rencontrée dans les paragraphes précédents traitant de ce corps absent, ce qui lui confère un caractère énigmatique, mais non moins important.

Cette voix-off en provenance de l'en-deçà on la perçoit comme telle en raison de l'absence visuelle de la source, que l'on sait « derrière » l'image en train de manipuler la caméra, mais aussi en raison de sa texture propre suggérant une grande proximité avec l'appareil de captation. Ce qui induit sa localisation physique et permet d'affirmer qu'elle se trouve soumise à la destinée du corps. Ce corps hors-champ, repoussé dans l'en-deçà se rendant tout de même perceptible, occupe une position dans l'espace où vient s'ancrer la voix du personnage, reconduisant sur la bande-son la spatialité qui se dégage de l'image. Cette inscription de la

voix dans le corps s'avère importante puisqu'entendre la voix c'est ressentir le corps comme source productrice et permet de mettre l'emphase sur la personne physique du caméraman. Ces liens étroits entre le corps et la voix, il est aussi possible de les reconduire à différents niveaux des films. Tout comme les mouvements de caméra traduisent des postures émotionnelles du personnage, il est possible de répertorier dans l'analyse de la voix autant de variations singulières. Cela tient au fait que la voix et l'image vont de pair, dans un « dialogue » étroit où le corps obéit à la voix et où les déplacements effectués sont très souvent dictés par les paroles prononcées.

Malgré ces rapports de filiation étroits entre le corps et la voix, il m'apparaît qu'un « danger » associé à l'invisibilité de ce corps demeure, « danger » d'où le projet autofictif mis en œuvre par Robert Morin tirera de singulières potentialités. En refusant de montrer le corps du personnage pour une partie des films, mettant ainsi en péril le modèle dominant évoluant autour de la synchronie entre le corps et la voix, synchronie pensée en termes de totalité organique, le dispositif filmique perturbe l'image d'unité et d'identité sous-tendue par le corps. L'unité du corps ne s'en trouve pas pour autant perdue, cette relative perte de cohésion m'apparaît ouvrir la voie à diverses modulations autour de la dispersion et de la fragmentation du sujet. Cette forme de présence – absence fluctuante et active du personnage se tenant « caché » en creux dans l'en-deçà s'avère donc une source créatrice de tensions entre espaces diégétique et réelle, espaces du champ et espace du cadre, entre filmeur et filmé, entre personne et personnage. Indécidabilité qui encourage cette circulation du corps et son partage entre les trois variables précédemment identifiées que sont le personnage, le narrateur-

caméraman et Robert Morin, qui toutes trois participent à l'élaboration de l'autofiction et son questionnement identitaire.

Suite à l'examen de certains éléments entrant dans la composition du corps et son déploiement dans le monde fictionnel, des questions demeurent en suspend. Interrogations gravitant autour de cette nature polymorphe attribuée au corps, de cette capacité qu'il peut avoir à occuper trois positions distinctes et mettre en jeu une identité plurielle. Je cernerai donc ce corps dans sa dimension cinématographique, à l'aune de l'économie figurative du cinéma et de sa fonction figurative, afin de voir en quoi il participe à l'autofiction. Ce concept d'économie figurative du cinéma se trouve développé dans une étude extensive et fouillée sous la plume de Nicole Brenez dans son livre *De la figure en général et du corps en particulier : L'invention figurative au cinéma* (1998). Il demande dans un premier temps de considérer que les composantes d'un film ne forment pas des entités mais des éléments. Suivant ce présupposé de base, elle avance que : « le cinéma représente une investigation d'ensemble sur le lien, le rapport, la relation. Au cinéma, tout se trouve pris dans une circulation. [...] l'image n'est pas objet mais architecture » (Brenez 1998, p. 12). Ces qualités qu'elle confère au cinéma lui permettent non seulement de reconduire les relations et rapports que l'on retrouve dans notre expérience quotidienne de la réalité, mais permettent aussi de les rouvrir et de les remettre en circulation. Ce qui n'est pas sans intérêt dans le cadre précis de ce mémoire où les notions de présence, d'identité, de corps et de personnage sont bouleversées par l'autofiction et le dispositif filmique.

Envisager les films du point de vue de la figuration permet de remettre en circulation ces différentes notions pour parvenir à l'élaboration d'une logique figurative cohérente et singulière aux œuvres puisque comme elle le mentionne : « la figurativité consiste en ce mouvement de translation intérieure au film entre des éléments plastiques et des catégories de l'expérience commune » (1998, p. 13). Cette figurativité intrinsèque du cinéma permet au corps de se constituer comme une interaction de plusieurs matériaux. C'est ce qui se produit avec la dynamique instituée par l'absence du corps à l'image, puisqu'elle met en marche une circulation identitaire qui résonne dans l'ensemble de l'œuvre. Ce corps potentiellement polymorphe peut s'avérer le lieu non pas de l'unité organique du sujet unifié, mais se constituer en lieu de circulation, de partage et d'échange entre les variables personnage, narrateur et Morin. Car si le cinéma peut représenter ce lieu de problématisation des liens, des rapports et des relations, rien ne l'oblige à reconduire le maillage identitaire présent dans la réalité entre le corps, la personne et l'identité. Il peut tirer profit de ces différentes variables et les orienter vers l'indécidabilité et l'incomplétude. Libre à lui donc de constituer une corporalité du sujet qui lui soit propre, pourvue d'une cohérence interne où le corps se veut élaboration symbolique, et ce même dans l'incomplétude et son refus de l'unité entre sujet et corps. C'est ce que mentionne Vernet lorsqu'il affirme :

Le curieux est que cette fluctuation même de la représentation d'un personnage en-deçà [où tout est alternativement ou simultanément convoqué pour caractériser ce héros « défiguré »] contribue... à sa représentation (1988, p. 36-37).

Avec l'autofiction, le créateur s'invente lui-même dans son œuvre, son histoire et sa propre fiction. Entré dans l'œuvre, il obtient le privilège d'être un personnage fictif au sein d'un dispositif qui lui confère une position narrative et discursive venant brouiller nos habitudes

spectatorielles par une remise en question des idées à l'égard de la réalité et de la fiction. Colonna, abordant les idées de Barthes, esquisse les possibilités de l'autofiction où « le créateur fait de son œuvre ni un cénotaphe, ni la mise en scène illusoire d'un Destin, d'une Personne, mais le théâtre où se déjoue un imaginaire, où se défait une personnalité et où s'anime un individu transformé en « figure » » (1990, p. 285). Cette notion de figure, qui me semble parente avec celle rencontrée chez Brenez serait donc l'un des fondements de cette nouvelle position discursive que procure l'autofiction. Aborder le personnage dans cette perspective permet de reconsidérer les liens qui le rattachent à son créateur, d'ouvrir les possibilités d'interprétation et admettre de nouvelles possibilités de lecture et de circulation du sens; comme avec le corps, admettre de nouveaux liens, rapports et relations entre l'auteur et son représentant dans les œuvres.

Hybridité des deux grands ensembles : la fiction – le documentaire :

L'œuvre entière de Robert Morin repose sur la confrontation du spectateur et le brouillage de certaines frontières posées par le cinéma afin de les remettre en question. Que ce soit par la fiction/le documentaire, le réel/sa représentation, la sphère privée/sphère publique, l'intime/le social ou le moi/l'Autre, la question du réalisme et le traitement de la réalité y ont toujours occupé une place de choix. L'aspect proprement identitaire relatif à la mise en scène de soi autofictive ayant été largement abordé, je me concentrerai à présent sur l'aspect formel : le couple fiction/documentaire. Il m'apparaît important de traiter de cet aspect du travail de Morin, car je considère que l'autofiction cinématographique y puise ses potentialités d'actualisation, qu'elle y est liée intrinsèquement. Ce sont deux pôles fondamentaux forment à

mon sens un système. J'ai abondamment traité le sujet de la caméra intradiégétique, c'est une des assises de ce mémoire et de l'autofiction cinématographique. N'en demeure pas moins qu'il reste certains aspects à aborder, principalement les effets de ce choix formel et les répercussions de ce dispositif filmique. Si l'on se tourne du côté de Philippe Vilain, théoricien contemporain de l'autofiction, cette dernière serait une pratique littéraire se présentant comme un genre frontalier, son pacte serait contradictoire et mettrait en jeu l'hybridité et l'indécidabilité comme principe moteur. Il définit l'entreprise autofictive comme une pratique visant à « interroger les limites des deux grands ensembles par la présence d'un personnage – narrateur assimilé à l'auteur qui prétend dire la vérité et montrer des faits et événements réels » (2009, p. 37). Voyons à présent comment ces préceptes s'actualisent, en gardant en tête les éléments moteurs de cette hybridation : la caméra intradiégétique et la présence dans la diégèse d'instances narratives.

Ce dispositif filmique développé autour de la caméra intradiégétique mène à l'omniprésence des manifestations de la subjectivité du personnage et m'a mené à postuler ces dernières comme éléments structurels de la narration. Le propre de cette narration à la première personne est de faire correspondre directement le représenté au vécu du personnage. L'œuvre acquiert dans ces conditions le statut de témoignage hautement personnel et individuel, elle devient le « théâtre » d'une vie. Cette narration au « je » assurée par le personnage tant au niveau sonore que visuel, en plus de constituer un puissant effet de sujet nécessaire à l'autofiction, a pour conséquence la désignation de ce dernier comme origine du discours, augmentant considérablement l'impression de véridicité du récit. Cette impression, soutenue par des caractéristiques formelles renvoyant au genre documentaire, est intrinsèque à la

narration au « je » selon Käte Hamburger, qui en décrit ainsi les rouages qui visent à constituer :

un sujet d'énonciation déterminé, individuel, donc « historique » au sens le plus large, un « Je-Origine » réel. Non que le Je renvoie inmanquablement à l'auteur ou à l'acteur d'un ouvrage, comme pourrait le laisser penser l'adjectif « historique », mais simplement parce qu'il témoigne d'une personne individuelle (1986, p. 48).

À la lecture de ce court extrait, on reconnaît les effets que j'ai attribués à la caméra intradiégétique, mais aussi certains des rouages de l'autofiction et de la mise en scène de soi telle qu'actualisée dans le corpus. Ce que Hamburger entend par ce concept de Je-Origine c'est « le point zéro occupé par le Je concret, l'origine du système de coordonnées spatiotemporelles qui coïncident avec le hic et le nunc » (1986, p. 78). Cette désignation de l'origine s'avère importante dès lors qu'il est question d'opérer une dichotomie entre énoncé de réalité ou énoncé fictif, puisque pour Hamburger tout énoncé en est un de réalité et ce n'est qu'en vertu du caractère attribué au Je-Origine que la distinction fiction/réalité peut opérer. C'est là qu'intervient l'élément capital de différenciation visant la construction théorique de l'auteur implicite (pour nous le méga-narrateur), à savoir s'il est personnellement et individuellement redevable ou non de ce Je-Origine, ce faisant il oriente le statut de l'énoncé : réalité « Je-Origine » réel ou mimesis « Je-Origine » fictif ? Pour bien saisir ces distinctions, il importe de savoir que pour cette dernière, c'est seulement dans la fiction, c'est une condition d'existence, que l'objet d'une narration ne renvoie pas à un Je-Origine réel mais plutôt :

elle doit comporter des Je-Origine fictifs, c'est-à-dire des systèmes de référence cognitivement (et donc aussi dans le domaine de la temporalité) sans rapport avec un Je réel. [...] Seule, en effet, l'entrée en scène – ou l'attente – de Je-Origine fictifs, de personnages, explique la disparition du Je-Origine réel (1986, p. 82).

Ces considérations concernant le Je-Origine sont importantes pour l'autofiction et renvoient aux brouillages entrevus entre auteur – méga-narrateur – personnage, car les particularités du

dispositif filmique contribuent à intensifier les difficultés relatives au processus de différenciation entre le biographique de l'individu Robert Morin et le proprement fictif. Cette entrée en scène d'un Je-Origine fictif, condition *sine qua non* de la fiction nous dit Hamburger, est dans les films du corpus empreint d'indécidabilité : ais-je affaire à un personnage (Je-Origine fictif) ou à l'auteur-réalisateur empirique (Je-Origine réel) ? Ce détour par la fiction et le caractère fictionnel de l'entreprise n'apparaissant peut-être pas à première vue, la forme nous encourageant plutôt à considérer le film comme relevant du genre documentaire, il demeure que l'indécidabilité qui s'installe sert le propos : celui de la confrontation du spectateur, tant sur le fond que la forme. La présence de Morin à l'écran venant dans ce cadre précis la rehausser d'un cran. Cette mise en crise de l'intelligibilité des genres et leurs frontières, de l'unité identitaire du sujet et des distinctions génériques qu'opèrent généralement le spectateur s'avère être un des terrains de prédilection pour le cinéma de Robert Morin. J'aborderai à présent de quelle manière les œuvres du corpus se déploient relativement à ces questions en prenant assise sur les implications relatives à ce « Je-origine réel » et sur un ensemble de considérations quant au concept d'authenticité, de vérité, d'effet de réalité, d'effet de réel et de référentialité. Le tout, sans perdre de vue les diverses formes de conditionnement du spectateur que sont la spectature ainsi que les différents codes et contrats de lecture régissant le spectacle cinématographique.

Ce que je vise à établir, c'est que les différents outils à la disposition de Morin sont utilisés de manière à marquer les œuvres du sceau de l'authenticité dès le début et que certains préceptes sont mis en œuvre et réitérés pour la quasi-totalité de la durée des différents films. En ce sens, dans la première séquence de chaque film, que ce soit par un intertitre (*Yes Sir!*

Madame...) et/ou par mentions orales (*Petit Pow! Pow! Noël* et *Journal d'un coopérant*), est justifiée et implantée, directement à l'adresse du spectateur et sans détour, la nature du document : ce que vous allez voir relève du biographique et du véridique. Cette implantation hâtive et la prise en charge complète de la narration par le personnage-narrateur-caméraman servent de rampe de lancement aux œuvres et tendent à abolir la distance qui sépare normalement le récit du film et la réalité, ce qui laisse croire au spectateur que ce qui est représenté est la « vraie vie » du personnage. Cette entrée en matière est importante, voire capitale afin de bien positionner le spectateur, d'établir le contrat de lecture et son attitude face à ce qui lui est présenté, en somme à déterminer sa posture de spectature. On reconnaît dans ces différentes considérations, que je n'aborderai pas en détail, l'apport de Roger Odin qui fut l'un des pionniers dans cette facette des études cinématographiques et travailla à la conceptualisation de l'attitude fictionnalisante et documentaristante visant à définir les rouages de la relation entre le spectateur, l'image et l'institution cinématographique.

La constitution de ce « Je-Origine » réel induit par la caméra intradiégétique, où elle devient témoin oculaire a comme conséquence l'ouverture de l'espace diégétique pour y inclure le hors-champ se situant derrière la caméra, où se tient le personnage-caméraman. En plus d'être un élément caractéristique fort du cinéma documentaire, cette relation inhabituelle a pour effet d'assigner l'énonciation au personnage, qui la conservera pour la quasi-totalité de la durée des œuvres : il devient origine. La constitution de cette posture énonciative qui s'opère par la personnification de l'acte de captation amplifiée par la voix-off de son opérateur, ce processus d'humanisation de l'usage de la caméra, vise à créer ce sentiment de « pris sur le vif » où, comme le mentionne Jost à propos du « direct » télévisuel : « la vérité de ce que nous voyons

s'engouffre toute entière dans l'authenticité que nous accordons au regard d'un homme engagé dans le monde qu'il capte » (2003, p. 59). Le primat de la narration est donc accordé non pas à un scénario préétabli, mais repose sur la mise de l'avant de cette subjectivité en acte associée au personnage, aux prises avec divers « démons », transformant le récit en quête introspective où le cheminement personnel du personnage tangue en direction du tragique.

La majorité des procédés amenant un brouillage entre la fiction et le documentaire sont redevables à la présence dans le dispositif filmique d'une caméra intradiégétique inclusive des événements. Cela dit, son utilisation à elle seule ne suffirait pas selon moi à activer concrètement le rapport fiction – documentaire, si ce n'était d'une observance stricte de la part de Morin, de certaines règles de construction du discours que je traiterai sous peu. Mais avant, j'aimerais souligner l'importance du processus de surmédiatisation à l'œuvre dans les films du corpus. Cette caractéristique que partagent les trois films découle de l'importante position discursive qu'occupe le personnage, et se décline en de nombreuses caractéristiques formelles perceptibles à l'écran qui visent à la mise en relief du signifiant filmique. Parmi celles-ci on note que l'aspect rudimentaire et amateur, l'inesthétisme général et la très grande mobilité de la caméra, jusqu'à devenir parfois « dérangeante », concourent à renforcer l'authenticité du représenté, lui permettant de s'approcher davantage du réel. Cette grande mobilité de la caméra insuffle aux films une part d'imprévisibilité où le filmage semble à l'occasion être en réaction à ce qui se déroule, à la remorque des événements. La réalité apparaît dès lors comme préexistante et autonome plutôt qu'assujettie aux desseins d'une fiction préétablie. De plus, Morin tire profit de l'utilisation de la vidéo (*Petit Pow! Pow! Noël* et *Journal d'un coopérant*) qu'il mélange avec l'esthétique du film de famille en format super 8 (*Yes Sir! Madame...*)

afin de créer, entretenir et amplifier l'effet de réalité, en tablant sur les modes de lecture, les connotations, ainsi que la symbolique que le spectateur associe à ces types d'image.

À ces procédés vient s'ajouter la singulière interaction développée entre le filmeur, la caméra et les autres personnages, où regards caméra et adresses directes tant au spectateur qu'au filmeur, et ses réponses autant verbales que visuelles par déplacement de la caméra sont légion, venant briser le cloisonnement diégétique caractérisant le cinéma de fiction. Morin cherche à abolir la « saine » distance qui sépare normalement le récit du film de la « vraie vie » en appuyant sur la valeur référentielle de l'image afin de conduire le spectateur à percevoir le film comme un prolongement du monde réel, ce qui le mène à postuler une étroite relation d'adéquation entre ce qu'il voit à l'écran et son représentant, concourant à créer un effet de réalité. Ce régime d'appréhension se pose en contradiction avec les préceptes du cinéma de fiction où le représenté est conceptualisé comme formant un monde clos soumis à des contraintes gravitant autour de l'effet de réel, de ressemblance et de cohérence avec le monde réel.

Parallèlement à ces considérations vient s'ajouter un ensemble de manifestations concrètes et de menus détails révélant la nature construite et consciente du discours de Morin visant à soutenir le cadre général implanté dès l'ouverture et ainsi préserver cette démarche orientée vers l'illusion documentaire. Il est permis de déduire une certaine ligne de conduite que s'impose Morin, un ensemble de règles formelles visant à préserver et à mettre en relief l'effet d'une réalité brute et son corolaire d'authenticité, mais aussi de mettre en jeu les différents préceptes relatifs à l'autofiction menant à l'invisibilisation du méga-narrateur. Ces différentes

règles sont orientées vers le renforcement de la position du Je-Origine réel et visent à décupler les effets documentaires cités. Elles s'organisent autour de l'élément formel saillant des films : la caméra intradiégétique. Elle est le centre autour duquel tout gravite et elle doit être pensée comme l'unique outil de captation de l'image et des sons, sans manipulation ultérieure sur le matériau. Cette unicité commande donc le respect d'un ensemble de principes pour ne pas miner les effets recherchés; contraintes dont s'accommode fort bien Robert Morin et auxquelles il ne déroge pratiquement pas. À ce sujet, *Yes Sir! Madame...* représente une exception puisque ce film repose sur un niveau de narrativité différent des deux autres car il s'organise autour d'une « projection » filmée et commentée par le personnage, ce qui amène une différence dans la dimension sonore de l'œuvre. N'en demeure pas moins que les différents attributs que je m'appête à conférer à l'image s'appliquent à lui aussi.

Le principe de la caméra unique commande donc que le lien de synchronicité entre l'image et le son soit maintenu, c'est-à-dire qu'il n'y a jamais de montage au niveau proprement sonore : si l'image coupe, le son en fait tout autant. Le son ne se prolonge donc jamais d'un plan à l'autre afin de créer un vecteur de continuité visant à atténuer la rupture induite par l'image. Dans le même ordre d'idée, Morin s'abstient d'employer toute forme d'ajout sonore relevant de procédés de montage en aval de la captation : pas de musique extradiégétique, pas de voix-off, pas de bruitage; rien d'extérieur à l'environnement n'a droit de citer. Ce principe découle d'un élément fondamental des films du corpus : le montage (image et son) est le résultat d'opération de nature mécanique. Il est réalisé par le personnage-caméraman à même la

caméra et exclu de ce fait tout recours aux effets tels que les fondus, les différents types de raccords et les manipulations d'ordre temporel comme le montage parallèle ou alterné.

Morin accorde une attention particulière à la nécessaire linéarité qui découle du dispositif filmique qu'il met en œuvre. Ainsi, il respecte scrupuleusement la temporalité des événements que les personnages filment le plus souvent en des plans longs sans interruption. Car dans cette optique, toute coupe représente un nécessaire saut dans le temps et une interruption de la continuité narrative puisque le personnage a « éteint » la caméra. Ce respect de la linéarité temporelle associée au filmage empêche donc le recours aux opérations de montage affectant la spatialité : sont donc exclus les raccords sur le regard, les raccords de mouvement et les champs/contrechamps. Impossible, en vertu du principe de la caméra unique, d'avoir recours aux effets et moyens du montage classique visant la création de continuité spatiale et temporelle; ici une coupe représente invariablement un temps et un espace différent. Les coupes sont d'ailleurs le plus souvent accompagnées de « neige » ou grésillement sonore et visuel, comme c'est invariablement le cas lorsque l'on manipule une caméra vidéo (ou numérique). Le personnage fait d'ailleurs à quelques occasions directement référence aux difficultés qu'il a à manipuler adéquatement la caméra : décadrage, flou, fin de la cassette, opération ardue des commandes, perte de contrôle et heurt de l'appareil avec le décor. On le voit aussi se diriger directement vers la caméra afin d'en interrompre le fonctionnement ou la contrôler à l'aide d'une télécommande dans *Journal d'un coopérant*.

Il y a certes quelques petits « accrocs » qui viennent souligner le côté fictif et construit des œuvres, pour qui sait les reconnaître, mais ils sont plutôt isolés. De ce lot, je ne peux passer

sous silence les mentions écrites et le générique d'introduction qui pointent invariablement vers le méga-narrateur. À part cette caractéristique présente dans les trois œuvres, un procédé de division de l'écran en quatre fenêtres distinctes et un léger intermède musical, tous deux dans *Journal d'un coopérant*, les différents matériaux sont tous orchestrés afin de tendre vers la création d'œuvres filmiques visant un rapport de grande proximité avec le réel, où l'authenticité et effet de réalité vont de pair. Cet environnement filmique, où se déploie la dynamique formelle d'hybridité entre l'aspect documentaire et fictif du cinéma, est donc, dans le cadre de ce mémoire portant sur l'autofiction, un puissant générateur de questionnement et d'indécision qui sert la cause de cette dernière, principalement dans sa dimension identitaire puisqu'il permet la création d'un « théâtre » où se déploient, se déclinent, les différentes facettes identitaires qu'il est possible d'associer à la personne de Robert Morin.

Conclusion :

Ainsi donc s'achève le long périple exploratoire entrepris au tout début de ce mémoire afin de cerner la possible pratique autofictive à l'œuvre dans trois films de Robert Morin. Le résultat de mon travail ne correspond certes pas à une théorie générale de l'autofiction, qui du reste serait à faire, mais je crois néanmoins avoir été en mesure de démontrer que certains des préceptes de l'autofiction littéraire tels qu'identifiés au premier chapitre avec Vincent Colonna peuvent servir de solides fondements à une exploration de la tangente cinématographique que peut emprunter l'autofiction. Ainsi, *Yes Sir! Madame, Petit Pow! Pow! Noël* et *Le journal d'un coopérant*, de par les caractéristiques et mécanismes communs que je leur ai attribués, seraient à intégrer dans une future étude extensive de l'autofiction cinématographique comme un des possibles du projet autofictif, qu'une démarche telle que celle entreprise par Colonna viendrait compléter non seulement d'hypothétiques cas semblables mais aussi d'autres possibilités d'actualisation.

Pour le cas qui m'intéressait ici, au terme d'un processus de déconstruction et de reconstruction relatif aux différentes relations intervenant entre les instances prises dans le jeu autofictif cinématographique de Morin, j'en suis venu à la conclusion que le nœud commun des films à l'étude reposait dans la création d'un leurre narratif où le personnage-narrateur-caméraman se voyait désigné comme origine du discours en vertu de la caméra intradiégétique déployée. Cette dernière donnait naissance non seulement à la possibilité d'une omniprésence des manifestations de la subjectivité du personnage, mais conférait aussi l'entièreté du point de vue et de la narration à la doublure. Mais à la faveur d'une étude détaillée des mécanismes à

l'œuvre derrière les différents brouillages narratifs et identitaires, j'en suis venu à démontrer que la présence de ce personnage-narrateur-caméraman, de par sa nature proprement actorialisée dans la diégèse, le caractère construit de l'expression de la subjectivité filmique et sa dimension fondamentale de délégué, était narratologiquement impossible à reconduire comme véritable origine du discours.

J'ai par la suite insisté sur le fait capital que peu importe la mise en scène retorse, la doublure autodiégétique ne représente qu'une activité de second niveau aux mains du méga-narrateur, cette instance première et inaliénable du spectacle cinématographique. L'autofiction telle que conçue à l'aune des films de Morin met donc en jeu le méga-narrateur postulé comme instance de mise en action tendant à invisibiliser sa présence et les traces de ses interventions, laissant toute la place à son délégué montré dans une activité de perception du monde médiatisée. Ce caractère transparent du méga-narrateur permet l'établissement d'une relation d'équivalence et de corrélation entre son discours et celui de la figure, embrayant la constitution d'une problématique relation où auteur, méga-narrateur et personnage-narrateur-caméraman viennent à être orientés en direction de Robert Morin. Cette relation sur laquelle repose l'autofiction cinématographique réalise cette facette fondamentale de son projet : la mise en danger du sujet par la fiction. Je me suis par la suite efforcé à démontrer comment le dispositif de la caméra intradiégétique, et la conception de l'ocularisation mécanique (contrôlée ou non) qui lui est redevable, participait à la déstabilisation du processus énonciatif, permettait une singulière composition du corps et une circulation identitaire autour de la dialectique de présence-absence de la doublure à l'image, et menait, à terme, à une confusion des deux grands registres du cinéma : la fiction et le documentaire.

S'il y a une facette de ce chantier autofictif que je n'ai pu aborder dans le présent mémoire et qui mériterait que lui soit portée une attention toute particulière, ce serait à mon humble avis une analyse approfondie des relations intervenant entre le discours de la doublure autodiégétique et celui du méga-narrateur. Si je ne les ai pas abordées, c'est que non seulement les limites imposées par ce mémoire et l'étendue de l'analyse entreprise ne me le permettaient pas, mais aussi parce qu'une analyse de l'autofiction cinématographique à l'aune de ces postulats pourrait constituer à elle seule un sujet de mémoire. Une éventuelle aventure en ce sens pourrait trouver chez le théoricien littéraire soviétique Mikhaïl Bakhtine moult inspirations et points de départ plus qu'intéressants. Avec ses modèles conceptuels du dialogisme, de l'intertextualité et de la polyphonie où l'aspect fondamental de la création artistique repose sur l'interaction entre les locuteurs, soit l'auteur et les personnages qu'il crée et les relations qu'ils entretiennent, et où est postulé un strict respect de l'indépendance de conscience des instances, on retrouve un terreau qui selon moi pointe directement vers l'autofiction. Bakhtine, pour qui le moi d'autrui (le personnage) est à considérer non comme un objet, mais bel et bien comme un sujet à part entière, confère dans ses conceptualisations une grande indépendance aux personnages et postule que l'énonciation est une opération collective où se combinent les discours, celui de l'auteur et des personnages, chacun occupant une place distincte et conservant sa propre orientation. Cette situation amène donc une interaction et une interrelation entièrement nouvelle et particulière entre la « vérité » de l'auteur et celle des personnages, où la subjectivité de chacun trouve à s'exprimer indépendamment. Je me rappelle d'ailleurs qu'au cours des mois de recherche et de lecture ayant mené à la rédaction de ce mémoire, les idées de Bakhtine ont produit sur moi une forte impression, mais j'ai dû me rendre à l'évidence que la complexité et l'envergure de ses

théories ne pouvaient être traitées qu'en surface. Tout le travail auquel je me suis livré ici m'apparaissait devoir précéder une approche de l'autofiction orientée autour du principe dialogique; ce qui explique le déchirant choix que j'ai dû faire.

Au tout début de mes recherches, alors que j'abordais le cinéma de Robert Morin à travers le prisme de l'autofiction que je découvrais, je n'étais même pas certain d'être en mesure de marier ces deux vecteurs, et encore moins de penser une théorie de l'autofiction cinématographique élargie pouvant s'appliquer à un corpus hétérogène de films. Mais suite aux travaux réalisés dans le cadre de ce mémoire, aux différents préceptes, mécanismes et modèles dégagés, si une telle tâche d'élargissement de corpus m'était impartie à présent, j'ai la conviction profonde qu'une approche de certaines œuvres de Jonas Mekas, Agnès Varda, Alain Cavalier, Guy Maddin, Nanni Moretti, Jonathan Caouette et Jim McBride, pour ne nommer que ceux-là, permettrait de mettre à jour des démarches de mise en scène de soi autofictive parentes de celles entrevues chez Morin.

Je dis « certaines œuvres » puisque de manière analogue à la filmographie concoctée par Robert Morin au fil de sa carrière, les différents auteurs précédemment cités ont tous signé de singulières œuvres personnelles où la dualité fiction/documentaire, la mise en scène de soi et une certaine surmédiatisation formelle côtoient des œuvres plus aisément catégorisables dans des genres préétablis. Point fort intéressant à souligner en terminant, ce corpus imaginaire, futur terrain d'investigation d'une étude extensive et étendue de l'autofiction cinématographique, aurait comme dénominateur commun un lien de parenté, et une filiation avec le journal vidéo, comme le témoignage d'une vie fictive. On retrouve cette

caractéristique chez Morin, et j'ai d'ailleurs postulé que le caractère autofictif des œuvres en recouvrait l'entièreté. Mais Colonna tend quant à lui vers l'établissement d'une définition plus ouverte et inclusive de l'autofiction, où le procédé peut n'être appliqué que partiellement sur une portion de l'œuvre. Il serait d'ailleurs pertinent et fort intéressant d'inclure cette nuance afin d'étudier non seulement le reste de la filmographie de Morin (particulièrement sa première période d'expérimentation), mais aussi le portrait global de l'autofiction cinématographique puisqu'elle permet d'ouvrir d'autres horizons et ainsi concourir à en définir les contours. Car, comme le disait Vilain en 2009 dans *L'autofiction en théorie*, elle est un formidable chantier, une aventure théorique exceptionnelle recélant un questionnement fondamental relatif au « retour du sujet », à l'approche génétique et aux enjeux esthétiques des œuvres provenant de nombreux horizons. Force est pour moi d'admettre qu'au terme de ce travail, je partage toujours cet avis, peut-être même davantage qu'initialement, et j'espère que cette modeste contribution que représente ce mémoire puisse servir la cause de l'autofiction cinématographique et trouver sa place dans l'édification d'un modèle théorique qui lui soit propre.

Bibliographie :

- Amiel, Vincent. 1998. *Le corps au cinéma : Keaton, Bresson, Cassavetes*. Paris : Presses universitaires de France.
- Artaud, Antonin. 1964. *Le théâtre et son double*. Paris : Gallimard.
- Arrien, Sophie-Jan, et Jean-Pierre Sirois-Trahan (dir.). 2008. *Le montage des identités*. Québec : Les presses de l'Université Laval.
- Arrien, Sophie-Jan. 2007. « Ipséité et passivité : le montage narratif du soi ». *Laval Théologique et Philosophique*, vol. 63, n° 3, p. 445-458.
- Aumont, Jacques. 1983. « Le point de vue ». *Communications*, vol. 38, p. 3-29.
- Aumont, Jacques et Michel Marie. 2002. *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*. Paris : Nathan/Vuef.
- Aumont, Jacques, Michel Marie, Alain Bergala et Marc Vernet. 2008. *Esthétique du film*. Paris : Armand Collin.
- Baecque, Antoine (dir.). 1996. *Le corps exposé*. Paris : J.-M. Place.
- Barthes, Roland. 1984. « La mort de l'auteur ». *Dans Le bruissement de la langue*, p. 61-67. Paris : Seuil.
- Bernas, Steven. 2002. *L'auteur au cinéma*. Paris : Harmattan.
- Boillat, Alain. 2001. *La fiction au cinéma*. Paris : Harmattan.
- Booth, Wayne. 1977. « Distance et point de vue ». *Dans Gérard Genette (dir.) et Tzvetan Todorov (dir.), Poétique du récit*, p. 85-113. Paris : Seuil.
- Booth, Wayne. 1983. *The rhetoric of fiction*. Chicago : University of Chicago Press.
- Bordwell, David. 1989. *Making Meaning : Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge : Harvard University Press.
- Bouchard, Vincent. 2006. « Tragédie modèle réduit ». *Séquences*, n° 242 (mars-avril), p.50.
- Bourassa, Éric. 2006. « Les rapport d'influence entre la forme et le contenu : les motivations thématiques de la caméra subjective chez Robert Morin ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université Concordia.

- Boyer, Jean-Pierre, Fabrice Montalet Georges Privet. 2002. *Moments donnés. Robert Morin : entrevues*, Montréal : Vidéographes Éditions.
- Branigan, Edward. 1984. *Point of view in the cinema : a theory of narration and subjectivity in classical film*. Berlin, New York : Mouton Publishers.
- Branigan, Edward. 2006. *Projecting a camera : language-games in film theory*. London : Routledge.
- Brenez, Nicole. 1998. *De la figure en général et du corps en particulier : l'invention figurative au cinéma*. Paris : De Boeck Université.
- Caillet, Stéphane, Arnaud Hée et Camille Pollas. 2010. « « Je » filme, filme « Je » ». En ligne. *Critikat*, 12 janvier 2010. < <http://www.critikat.com/Je-filme-filme-Je.html>>. Consulté le 16 décembre 2013.
- Campbell, K. K et K. H. Jamieson. 1975. *Form and Genre: Shaping Rhetorical Action*. Falls Church : SCA Publications.
- Carrier-Lafleur, Thomas. 2010. *Une philosophie du « temps à l'état pur ». L'autofiction chez Proust et Jutra*. Québec : Presse de l'Université Laval.
- Cassetti, Francesco. 1983. « Les yeux dans les yeux », *Communications*, vol. 38, p. 78-97.
- Cassetti, Francesco. 1990. *D'un regard l'autre. Le film et son spectateur*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon.
- Cassetti, Francesco. 1999. *Les théories du cinéma depuis 1945*. Paris : A. Colin.
- Châteauvert, Jean. 1987. « Prolégomènes à une lecture essayistique des quatre premiers *Comédies et Proverbes* d'Éric Rohmer ». Mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval.
- Chion, Michel. 1982. *La voix au cinéma*. Editions de l'Étoile, Paris.
- Chion, Michel. 1998. *La toile trouée*. Paris : Éditions de l'Etoile.
- Chion, Michel. 2003. *Un art sonore, le cinéma : histoire, esthétique, poétique*. Paris : Cahiers du cinéma.
- Cohn, Dorrit. 1999. *The distinction of fiction*. Baltimore et Londres : The Johns Hopkins University Press.
- Colonna, Vincent. 1990. « L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature ». Thèse de doctorat. Lille. École des Hautes Études en Sciences Sociales.

Compagnon, Antoine. S.d. « Introduction : mort et résurrection de l'auteur ». En ligne. *Fabula : la recherche en littérature*. <<http://www.fabula.org/compagnon/auteur1.php>>. Consulté le 16 décembre 2013.

Côté-Fortin, Israël. 2008. « Robert Morin, vidéaste du spectacle ». *Canadian Journal of Film Studies*, vol. 17, n° 2 (Automne), p.48-58.

Côté-Fortin, Israël. 2011. « L'écho d'un certain échec? La figure du cinéaste amateur dans l'œuvre de Robert Morin », En ligne. *Nouvelles vues : revue sur les pratiques et les théories du cinéma au Québec*, n° 12 (printemps-été 2011), < <http://www.nouvellesvues.ulaval.ca/no-12-printemps-ete-2011-le-renouveau-dirige-par-jean-pierre-sirois-trahan-et-thomas-carrier-laflleur/articles/lecho-dun-certain-echec-la-figure-du-cineaste-amateur-dans-loeuvre-de-robert-morin-par-israel-cote-fortin/>>. Consulté le 16 décembre 2013.

de Bloois, Joost. 2007. « Introduction. The artists formerly known as... or, the loose end of conceptual art and the possibilities of 'visual autofiction' ». En ligne. *Image [&] Narrative [e-journal]*, vol. 8, n° 2, < <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/autofiction/debloois.htm>>. Consulté le 16 décembre 2013.

Debord, Guy. 1996. *La société spectacle*. Paris : Gallimard.

Del, Jacob. 2000. *Revisioning film traditions : the pseudo-documentary and the neoWestern*. Lewiston [N.Y.] : Mellen Press.

Denaux, Adelbert. 2006. « Style and Stylistics, with Special Reference to Luke ». *Filologia Neotestamentaria*, vol. 19, p. 31-51.

Doane, Mary Ann. 1980. « The Voice in the Cinema : The Articulation of Body and Space ». *Yale French Studies*, n° 60, p.33-50.

Dossier. « Vérités et mensonges d'un documenteur : Robert Morin ». 2000. *24 Images*, vol. 102 (été), p. 6-33.

Dobrovsky, Serge. 1977. *Fils : roman*. Paris : Galilée.

Dobrovsky, Serge. 1980. « L'initiative aux maux. Écrire sa psychanalyse ». Dans *Parcours critique*, p. 165-201. Paris : Galilée.

Dobrovsky, Serge. 1988. « Autobiographie/Vérité/Psychanalyse ». Dans *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, p.61-79. Paris : Presses universitaires de France.

Dobrovsky, Serge. 1989. *Le livre brisé*. Paris : Grasset.

Dobrovsky, Serge. et Jacques Lecarme et Philippe Lejeune (dir.). 1993. *Autofictions & Cie*. Coll. « Cahiers du RITM », Nanterre : Centre de recherches interdisciplinaires sur les textes modernes, Université de Paris X.

Doubrovsky, Serge. 2007. « Les points sur les « i » ». Dans Jean-Louis Jeannelle (dir.) et Catherine Viollet (dir.), *Genèse et autofiction*. p. 53-68. Louvain-la-Neuve : Bruylant-Academia.

Eitzen, Dirk. 1995. « When Is a Documentary : Documentary as a Mode of Reception ». *Cinema Journal*, vol. 1, p. 81-102.

Esquenazi, Jean-Pierre et André Gardies. 2006. *Le Je à l'écran*. Paris : L'Harmattan.

Foucault, Michel. 1994. « Qu'est-ce qu'un auteur ? ». Dans Daniel Defert (dir.), François Ewald (dir.) et Jacques Lagrange (dir.) *Dits et écrits : 1954-1988*, p. 789-821. Paris : Gallimard.

Gajan, Philippe. 1998. « Entretien avec Robert Morin », *24 images*, n° 91 (printemps), p. 28-33.

Galiero, Simon. 2005. « Au nom du père, du fils et du Saint-Esprit ». *24 images*, n° 24, p.44.

Galiero, Simon. 2005. « Robert Morin sur le divan ». *24 images*, n° 24, p.41-43.

Galloway, Alexander. 2006. *Gaming : essays on algorithmic culture*. Minneapolis : University of Minnesota Press.

Game, Jérôme (dir.). 2010. *Images des corps / corps des images au cinéma*. Lyon : ENS.

Gantheret, Lise. 2011. « Tarnation ou la vie en jeu » dans Charles Perraton (dir.), Eva Kammer (dir.) et Maude Bonenfant (dir.) *Les techniques de soi à l'ère des technologies de l'information et de la communication*. 2011. Université du Québec à Montréal.

Gasparini, Philippe. 2004. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Paris : Seuil.

Gasparini, Philippe. 2008. *Autofiction : une aventure de langage*. Paris : Seuil.

Gaudreault, André. 1988. *Du littéraire au filmique : Système du récit*. Québec : Méridiens Klincksieck.

Gaudreault, André et François Jost. 1990. *Le récit cinématographique*. Paris : Nathan.

Genette, Gérard. 1972. *Figures III*. Paris : Seuil.

Genette, Gérard. 1991. *Fiction et Diction*. Paris : Seuil.

Genette, Gérard. 2002. *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris : Seuil.

Genette, Gérard. 2004. *Fiction et diction*, précédé de *Introduction à l'architexte*. Paris : Seuil.

- Genette, Gérard. 2004. *Métalepse : de la figure à la fiction*. Paris : Seuil.
- Gravel, Jean-Philippe. 2010. « La cage de verre ». *Ciné-Bulles*, vol. 28, n° 2, p.24-25.
- Gusdorf, Georges. 1991. *Auto-bio-graphie*. Paris : O. Jacob.
- Gusdorf, Georges. 1991. *Les écritures du moi*. Paris : O. Jacob.
- Hamburger, Käte. 1986. *Logique des genres littéraires*. Paris : Éditions du Seuil.
- Heinze, Ruediger. 2008. « Violations of Mimetic Epistemology in First-Person Narrative Fiction ». *Narrative*, vol. 16, n°3 (octobre), p.279-297.
- Hermetet, Anne-Marie et Jean-Marie Paul (dir.). 2010. *Écritures autobiographiques : entre confession et dissimulation*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- Houle, Michel et Alain Julien. 1978. *Le Dictionnaire du cinéma québécois*. Montréal : Fides.
- Jameson, Frederic. 1991. *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. London : Verso.
- Jeannelle, Jean-Louis. 2007. « Où en est la réflexion sur l'autofiction ? ». Dans Jean-Louis Jeannelle (dir.) et Catherine Viollet (dir.), *Genèse et autofiction*. p. 17-38. Louvain-la-Neuve : Bruylant-Academia.
- Jost, François. 1983. « Narration(s) : en deçà et au-delà ». *Communications*, n° 38, p.192-212.
- Jost, François. 1987. *L'œil caméra : Entre film et roman*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon.
- Jost, François. 1988. « Mise au point sur le point de vue ». *Protée*, vol. 16, n°1-2, p.147-155.
- Jost, François. 1992. *Un monde à notre image : Énonciation, cinéma, télévision*. Paris : Méridiens Klincksieck.
- Jost, François. 1998. *Le temps d'un regard : Du spectateur aux images*. Paris : Méridiens Klincksieck.
- Jost, François. 2003. *La télévision du quotidien : entre réalité et fiction*. Bruxelles : De Boeck.
- Jost, François. 2006. « L'Auteur construit ». *La Licorne*, n° 26. En ligne. <<http://licorne.edel.univ-poitiers.fr/document383.php>>. Consulté le 16 décembre 2013.
- Journot, Marie-Thérèse. 2011. *Films amateurs dans le cinéma de fiction*. Paris : Armand Colin.

Juhasz, Alexandra (dir.) et Jesse Lerner (dir.). 2006. *F is for phony : fake documentary and truth's undoing*. Minneapolis : University of Minnesota Press.

Kerbrat-Oricchioni, Catherine. 1980. *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*. Paris : Armand Colin.

Laffay, Albert. 1964. *Logique du cinéma : création et spectacle*. Paris : Masson.

Landesman, Ohad. « In and out of this world : digital video and the aesthetics of realism in the new hybrid documentary ». *Studies in the Documentary Film*, vol. 2, n° 1, p. 33-45.

Leblanc, Gérard. 2007. *Pour vous, le cinéma est un spectacle, pour moi, il est presque une conception du monde*. Grâne : Créaphis.

Lefebvre, Alexandre. 2008. « Mise en scène du réel : l'œuvre vidéographique et cinématographique de Robert Morin ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal.

Lejeune, Philippe. 1975. *Le Pacte autobiographique*. Paris : Seuil.

Lejeune, Philippe. 1986. *Moi aussi*. Paris : Seuil.

Mackenzie, Scott. 2004. *Screening Québec : Québécois moving images, national identity, and the public sphere*, Manchester : Manchester University Press.

Marshall, Bill. 2001. « Foundational Fictions ». Dans *Quebec national cinema*, Montréal : McGill-Queen's University Press, p. 25-45.

Marsolais, Gilles. 1997. *L'aventure du cinéma direct revisitée*. Laval : Les 400 coups.

Mastacan, Simina. 2006. « Polyphonie et subjectivité dans le style indirect libre » dans Florica Hrubaru (dir.) et Ana Velicu (dir.) *Syntaxe et énonciation. Actes du XII^{ième} séminaire de didactique universitaire*. Constanta : Editura Echinoux, p. 239-259.

Mattiussi, Laurent. 2002. *Fictions de l'ipséité : essai sur l'invention narrative de soi*. Genève : Droz.

Metz, Christian. 1971. *Langage et cinéma*. Paris : Librairie Larousse.

Metz, Christian. 1977. *Le signifiant imaginaire : Psychanalyse et cinéma*. Paris : Union Générale d'Éditions.

Metz, Christian. 1991. *L'énonciation impersonnelle, ou le site du film*. Paris : Méridiens Klincksieck.

Miller, Cynthia J. 2009. « Introduction : at play in the fields of truth ». *Post Script*, vol. 28, n° 3 (Été), p. 3-8.

- Misch, Georg. 1950. *A history of autobiography in antiquity*. London : Routledge and Paul.
- Moine, Raphaëlle. 2003. *Les genres du cinéma*. Paris : Nathan.
- Morin, Robert. 2000. « Hercule et la reine de Lydie », *24 images*, n° 100, hiver 2000, p. 41.
- Nacache, Jacqueline. 2005. *L'acteur du cinéma*. Paris : A. Colin.
- Nichols, Bill. 1994. *Blurred Boundaries : Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington : Indiana University Press.
- Nichols, Bill. 1991. *Representing Reality : Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington : Indiana University Press.
- Nielsen, Henrik Skov. 2004. « The impersonal voice in first-person narrative fiction ». *Narrative*, vol. 12, n° 2, p.133-150.
- Niney, François. 2000. *L'épreuve du réel à l'écran : Essai sur le principe de la réalité documentaire*. Bruxelles : De Boeck.
- Niney, François. 2009. *Le Documentaire et ses faux-semblants*. Paris : Klincksieck.
- Noguez, Dominique. 2000. « Le livre sans nom ». *Poétique*, n° 555, p. 75-100.
- Odin, Roger (dir.). 1995. *Le film de famille : usage privé, usage public*. Paris : Méridiens Klincksieck.
- Odin, Roger. 2000. *De la fiction*. Bruxelles : De Boeck.
- Oudart, Jean-Pierre. 1971. « L'effet de réel ». *Cahiers du cinéma*, n° 228 (mars-avril), p.19-26.
- Percheron, Daniel et Marcia Butzel. 1980. « Sound in Cinema and its Relationship to Image and Diegesis ». *Yale French Studies*, n° 60, p.16-23.
- Phelan, James. 2005. *Living to tell about it : a rhetoric and ethics of character narration*. Ithaca : Cornell university press.
- Poirier, Christian. 2004. *Le cinéma québécois : à la recherche d'une identité ? tome 1*. Ste-Foy : Presses Universitaires du Québec.
- Potter, Jonathan. 1996. *Representing reality : discourse, rhetoric and social construction*. London : Thousand Oaks.
- Privet, Georges. 2000. « Entretien », *24 images*, n° 102 (été 2000), p. 6-12.
- Privet, Georges et Yves Rousseau. 2000. « Le Petit Robert du grand Morin », *24 images*, n° 102 (été), p. 13-15.

- Roche, Roger-Yves. 2001. « De l'autofiction selon la littérature, le cinéma et la photographie... ». *Positif*, vol. 485-486 (juillet-août), p. 136-140.
- Rhodes, Gary D. et John Parris Springer (dir.). 2006. *Docufictions : essays on the intersection of documentary and fictional filmmaking*. Jefferson N.C. : McFarland & Co.
- Ricoeur, Paul. 1990. *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil.
- Rimmon-Kennan, Shlomit. 1996. *A Glimpse beyond Doubt: Narration, Representation, Subjectivity*. Columbus: Ohio State University Press.
- Roman, Mathilde. 2011. « Filmer l'intime : de l'identité personnelle à l'identité familiale ». En ligne. *Raison-Publique*, 2 mai 2011. < <http://www.raison-publique.fr/article416.html>>. Consulté le 16 décembre 2013.
- Roscoe, Jane et Craig Hight. 2001. *Faking It : Mock-Documentary and the Subversion of Factuality*. Manchester : University of Manchester Press.
- Schaeffer, Jean-Marie. 1999. *Pourquoi la fiction ?*. Paris : Seuil.
- Schmitt, Arnaud. 2007. « La perspective de l'autonarration ». *Poétique*, n° 149, p.15-29.
- Schmitt, Arnaud. 2010. *Je réel / je fictif : au-delà d'une confusion postmoderne*. Toulouse : Presses universitaires du Mirail.
- Séguin-Tétreault. 2010. « *Journal d'un coopérant Morin : Comment ça va avec la douleur ?* ». *Séquences*, n° 265, mars-avril, p.42-43.
- Sirois-Trahan, Jean-Pierre. 2009. « Le devenir-québécois chez Claude Jutra. Autofiction, politique de l'intime et le je comme faux raccords ». *Nouvelles « vues » sur le cinéma québécois*, n° 11 (hiver). www.cinema-quebecois.net
- Stiegler, Bernard. 2001. *La technique et le temps 3. Le temps du cinéma et la question du mal-être*. Paris : Galilée.
- Thiers-Thiam, Valérie. 2004. *À chacun son griot : le mythe du griot-narrateur dans la littérature et le cinéma d'Afrique de l'Ouest*. Paris : Harmattan.
- Todorov, Tzvetan. 1978. *Les genres du discours*. Paris : Seuil.
- Todorov, Tzvetan. 1981. *Mikhaïl Bakhtine : Le principe dialogique (suivi de « Écrits du cercle de Bakhtine »)*. Paris : Seuil.
- Vancheri, Luc. 1993. *Figuration de l'inhumain : essai sur le devenir-accessoire de l'homme filmique*. Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes.

Van Rossum-Guyon, Françoise. 1970. « Point de vue ou perspective narrative ». *Poétique*, n° 4, p. 479-523.

Vanoye, Francis. 1989. *Récit écrit, récit filmique*. Paris : Nathan.

Vernet, Marc. 1995. *Figures de l'absence*. Paris : Éditions de l'Étoile.

Vilain, Philippe. 2007. « L'épreuve du référentiel ». Dans Jean-Louis Jeannelle (dir.) et Catherine Viollet (dir.), *Genèse et autofiction*. p. 185-196. Louvain-la-Neuve : Bruylant-Academia.

Vilain, Philippe. 2009. *L'autofiction en théorie : suivi de deux entretiens avec Philippe Sollers & Philippe Lejeune*. Chatou : Éditions de la Transparence.

Watteau, Diane. 2009. « L'Autofiction, une vocation suspendue dans l'art contemporain ? : les « moi en toc » et les « trous d'être » de Serge Doubrovsky ». *L'Esprit Créateur*, vol. 49, n° 3 (automne), p.115-132.

Wilson, Georges M. 1986. *Narration in Light: Studies in Cinematic Point of View*. London: The John Hopkins University Press.

Winston, Brian. 1995. *Claiming the Real : The Documentary Film Revisited*. London : British Film Institute.

Wollen, Peter. 1972. *Signs and Meaning in the Cinema*. Bloomington : Indiana University Press.

Zarader, Jean-Pierre. 2007. *Dictionnaire de philosophie*, Paris : Ellipses.

Zuber, Sharon. 2009. « David Holzman's diary : a critique of Direct Cinema ». *Post Script*, vol. 28, n° 3 (Été), p. 31-40.

Zumthor, Paul. 1983. *Introduction à la poésie orale*, Paris : Seuil.

