

Université de Montréal

La problématique du réel dans les biographies au cinéma

Par Sarah Jalbert

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

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales en vue de
l'obtention du grade de M.A. en études cinématographiques, option recherche-crédation

Décembre 2016

© Sarah Jalbert, 2016

Résumé

En partant de la prémisse qu'un film de fiction biographique (ou « biopic ») peut être empreint d'une authenticité tout aussi grande que celle provenant d'un documentaire biographique, ce travail de recherche questionne le rapport au « réel » de ces deux manières distinctes (et pourtant similaires) de raconter une vie, en définissant la fiction, le documentaire et leurs sous-genres biographiques, de même qu'en exposant le parcours historique et la réception critique des biographies filmées. De plus, ce mémoire s'attarde sur la biographie et l'autobiographie littéraires, ainsi que sur leurs adaptations filmiques, afin d'offrir un portrait synthétique des possibilités auto/biographiques au cinéma; la notion narratologique du point de vue est revisitée à cet effet. Cette étude se penche également sur les multiples traitements biographiques dont une personnalité connue est parfois l'objet, et sur les résultats de quelques biopics et documentaires biographiques au box-office (américain, français, anglais, québécois). La description de la création reliée à ce mémoire, soit le scène-à-scène (ou continuité séquentielle) d'un biopic basé sur l'autobiographie *La détresse et l'enchantement* (1984) de l'auteure canadienne Gabrielle Roy, clôt cette argumentation.

Mots-clés : biopic, biographie, autobiographie, scène-à-scène, Gabrielle Roy, recherche-crédation.

Abstract

Starting with the premise that a fictional film based on someone's life can be as authentic as a biographical documentary, this thesis shows how these two different (but similar) modes of narrating a life interact with "reality", defines the concepts of fiction, documentary, and their biographical sub-genres, and analyzes the history and the critical reception of biopics and biographical documentaries. Furthermore, it studies the literary genres of biography and autobiography, as well as their movie adaptations, in order to provide a portrayal of the auto/biographical films; for this purpose, the idea of the narratological point of view is revisited. This research work also establishes that a well-known personality can sometimes be the main subject of multiple biographical fiction films and documentaries, and gives an overview of the box office results of some biographical films (in America, in France, in UK, in Quebec). A description of the creation linked to this thesis, that is a film treatment of a biopic based on Gabrielle Roy's autobiography *La détresse et l'enchantement* (1984), ends this dissertation.

Keywords : biopic, biography, autobiography, film treatment, Gabrielle Roy, research-creation.

Table des matières

Liste des tableaux.....	v
Liste des autres documents spéciaux	vi
Introduction.....	1
Chapitre 1 – Les biographies au cinéma : aux frontières du réel.....	5
1.1 Biographies filmées : les grandes lignes	5
1.2 Réalité ou fiction?	12
1.3 Distinction entre biopic et documentaire biographique	15
1.4 Réception critique des deux genres.....	17
Chapitre 2 – Des « faits réels » portés au grand écran	20
2.1 C'est une question de point de vue.....	20
2.2 Deux cas littéraires : la biographie et l'autobiographie	22
2.3 Récits de vies au cinéma et leurs adaptations	28
Chapitre 3 – Un film sur Gabrielle Roy : documentaire ou fiction?.....	37
3.1 Double traitement biographique au cinéma	37
3.2 Biopics d'écrivains	38
3.3 Films biographiques au box-office	41
3.4 Fiction VS documentaire : le biopic l'emporte sur son adversaire	43
Chapitre 4 – Quelques notes sur ma démarche d'écriture	46
Conclusion	49
Bibliographie.....	53
Annexe	57

Liste des tableaux

TABLEAU I – *Pacte autobiographique en littérature selon Philippe Lejeune* : p. 30

TABLEAU II – *Pacte autobiographique au cinéma* : p. 31

TABLEAU III – *Quatre types de biographies filmées, leurs adaptations et leurs principaux intervenants* : p. 34

Liste des autres documents spéciaux

DOCUMENT 1 (en annexe) : Il s'agit du scène-à-scène d'un long-métrage de fiction portant sur la vie de l'écrivaine canadienne Gabrielle Roy. Le document, intitulé *Petite Misère*, comporte 23 pages Word rédigées à simple interligne.

Introduction

Gabrielle Roy, l'une des plus grandes auteures canadiennes jusqu'à ce jour, est au cœur de multiples écrits (biographies, essais, analyses littéraires, etc.) et de plusieurs documentaires, dont *Gabrielle Roy* (Léa Pool, 1998) et *Hommage à Gabrielle Roy : Et... si cette femme pouvait parler* (Marcel Collet, 2009). Pourtant, il semble qu'aucun biopic, c'est-à-dire « une fiction qui s'attache à raconter la vie d'une personnalité ayant réellement existé » (Fontanel (dir.) 2011, p. 22), n'ait été produit.

Cette constatation a donné naissance à plusieurs interrogations. La première question qui a surgi concerne d'abord le type de films consacrés à la vie de Gabrielle Roy jusqu'à maintenant : qu'est-ce qui explique qu'il s'agisse de documentaires et non de fictions? D'autres questions – en lien avec la problématique du réel, cette fois – se sont ensuite manifestées : la fiction ne pourrait-elle pas présenter aussi efficacement qu'un documentaire le portrait d'un individu? Un biopic a-t-il la faculté de se rapprocher du « réel » au même titre qu'un documentaire biographique? Mais qu'est-ce que la « réalité » cinématographique? Un film basé sur des faits vécus est-il forcément plus « vrai » qu'un autre dont l'histoire a été inventée de toutes pièces? Et lorsqu'un ouvrage autobiographique est adapté au cinéma, le film devient-il alors porteur d'une plus grande vérité ou s'avère-t-il, au contraire, plus trompeur, plus censuré, plus subjectif?

L'hypothèse de ce travail de recherche est la suivante : bien que le biopic soit classé dans la catégorie des films de *fiction*, il peut, à l'égal du documentaire biographique, respecter les « faits réels » dont il s'inspire, et ainsi faire preuve d'authenticité et de vraisemblance.

Jusqu'ici, la question du réel dans le documentaire et la fiction a souvent été abordée : d'un côté, Roger Odin a proposé une théorie de la fictionnalisation dans *De la fiction* (2000), Jean-Pierre Esquenazi s'est efforcé de comprendre comment un récit de fiction peut refléter une certaine réalité dans *La vérité de la fiction* (2009) et Jacques Aumont a voulu circonscrire ce vaste domaine dans *Les limites de la fiction : considérations actuelles sur l'état du cinéma* (2014); de l'autre, Bill Nichols (*Representing Reality*, 1991), Guy Gauthier (*Le documentaire, un autre cinéma*, 1995) et François Niney (*L'épreuve du réel à l'écran*, 2000, et *Le documentaire et ses faux-semblants*, 2009) se sont surtout concentrés sur le cas du documentaire et de son rapport à la réalité (sans faire abstraction de la fiction pour autant, l'un n'allant jamais bien loin sans l'autre). Bien sûr, d'autres penseurs tels qu'André Bazin, Gilles Marsolais, Edgar Morin, Jacques Rancière ou Jean Rouch ont également réfléchi sur cette problématique. On remarque donc que, particulièrement depuis les années 90, plusieurs théoriciens ont approfondi la question du réel dans le cinéma documentaire et le cinéma de fiction (ou les deux), mais ils ont, du même coup, presque toujours ignoré l'existence du biopic, comme si cet hybride oscillant entre imaginaire et réalité n'était qu'une œuvre de fiction parmi tant d'autres. En fait, ce n'est que depuis quelques décennies qu'on semble s'intéresser, de près ou de loin, au film de *fiction* biographique qui, pourtant, a plus de cent ans et ne cesse de se faire récompenser dans les cérémonies et les festivals internationaux : *Bio/Pics: How Hollywood Constructed Public History* de George F. Custen (1992), *Whose Lives Are They Anyway? The Biopic as Contemporary Film Genre* de Dennis Bingham (2010), le dossier « Biopic : de la réalité à la fiction » (dans la revue *CinémAction*) dirigé par Rémi Fontanel (2011), *The Biopic in Contemporary Film*

Culture de Tom Brown et Belén Vidal (2013) et *Bio-pics: A Life in Pictures* d'Ellen Cheshire (2015) sont des références clés sur ce sujet. Toutefois, à l'exception d'un ou deux articles parus dans le collectif dirigé par Rémi Fontanel, la relation entre le biopic et la « réalité » n'est pas au centre de ces recherches. Pour ce qui est des textes dédiés au documentaire biographique, ils sont très rares, pour ne pas dire inexistant. Et puisque ce genre documentaire est souvent négligé et couramment confondu avec le documentaire historique, il serait vain de chercher des ouvrages enquêtant sur son rapport au « réel ». Mais n'est-ce pas justement l'une des sections du cinéma documentaire qui entrent en contact direct avec le « vrai », avec le « fait réel »?

En outre, bien que les concepts de la biographie et de l'autobiographie aient déjà été définis – surtout en littérature (François Dosse, Jacques Lecarme, Philippe Lejeune et Daniel Madelénat) et quelquefois en cinéma –, le secteur des adaptations d'auto/biographies à l'écran est encore très peu exploré et mérite d'être défriché. Ce type d'adaptation est fréquent; néanmoins, la plupart des études cinématographiques se consacrent presque exclusivement à l'adaptation d'œuvres littéraires fictionnelles.

Bref, les questions du traitement du réel dans les biographies filmées et des adaptations d'auto/biographies au cinéma ne sont que trop rarement soulevées.

Le but de cette démarche en recherche-crédation consistera à démontrer la nécessité d'un passage du documentaire à la fiction dans le cas d'un film portant sur la vie de Gabrielle Roy. Ce sera également l'occasion d'expliquer pourquoi il a été convenu d'adapter l'autobiographie de Gabrielle Roy, intitulée *La détresse et l'enchantement* (1984), pour plonger dans l'univers de cette auteure.

Ainsi, dans le premier chapitre, il faudra questionner, en alternance, le traitement du réel dans le documentaire biographique et dans le biopic, leur parcours historique, leurs limites, les frontières poreuses entre ces deux genres et leur réception critique. Les ouvrages de Jacques Aumont, Rémi Fontanel, Bill Nichols et François Niney seront les principales sources d'informations pour cette partie du travail.

Dans le deuxième chapitre, il sera nécessaire de revenir sur la notion du point de vue littéraire et cinématographique en s'appuyant sur les théories de Gérard Genette et François Jost, pour ensuite aborder, à l'aide des définitions fondatrices de Philippe Lejeune et Daniel Madelénat, les questions de la biographie, de l'autobiographie et de leurs adaptations au cinéma.

Puis, dans le troisième chapitre, on observera de plus près les multiples traitements biographiques que peut parfois subir une personnalité connue, en s'arrêtant un instant sur le cas des biopics d'écrivains. On analysera aussi, en parallèle, les résultats des biopics et des documentaires biographiques au box-office (américain, français, anglais, québécois...) et les profits que certains des plus gros succès biographiques ont pu générer. Pour finir, ce chapitre exposera les principales raisons favorisant la création d'un film de *fiction* plutôt que d'un documentaire sur la vie de l'auteure canadienne Gabrielle Roy.

Enfin, quelques notes sur les choix scénaristiques effectués *avant* d'entamer la création clôtureront cette argumentation. Et ladite création, soit le scène-à-scène (ou continuité séquentielle) d'un biopic sur Gabrielle Roy, servira quant à elle d'expérimentation pour vérifier les hypothèses de ce travail de recherche et d'analyse.

Chapitre 1 – Les biographies au cinéma : aux frontières du réel

1.1 Biographies filmées : les grandes lignes

Depuis plusieurs dizaines d'années, les questions du réel au cinéma, de la distinction entre un documentaire et une fiction, ou encore de la biographie filmée (qu'il s'agisse d'une œuvre de fiction ou d'un documentaire) ont été abordées maintes et maintes fois, mais presque toujours séparément. Il est curieux de constater que le parallèle entre une fiction biographique et un documentaire biographique n'a, pour ainsi dire, jamais été fait, et ce, même si les biographies filmées dressant le portrait d'un artiste, d'un politicien, d'un sportif ou d'un aventurier célèbres, pour ne nommer que quelques exemples, font partie intégrante du paysage cinématographique. Mais qu'est-ce qui rapproche et sépare ces deux genres, qu'est-ce qui les caractérise *vraiment*?

Afin d'éviter toute forme d'ambiguïté, il est important de tenter de cerner la relation entre ces deux grandes catégories dans lesquelles les biographies filmées sont classées : la fiction et le documentaire. Pour commencer, comme l'a si bien résumé François Niney,

fiction et documentaire sont tous deux des films, ils utilisent l'une comme l'autre le langage cinématographique à base de prises de vues, sons et raccords, même si leurs tournures dominantes et surtout, on va le voir, la relation filmeur/filmé et la relation monde filmé (diégèse)/monde commun (où vit le spectateur) privilégient ici et là des dispositifs différents (le drame mimétique d'un côté, l'enquête discursive de l'autre) (2009, p. 62).

Toutefois, il faut signaler que les définitions de la fiction et du documentaire sont, d'un théoricien à l'autre, très variables, plutôt malléables, et rarement sans faille. En effet, ces deux notions n'ont, pour traduire les mots de Bill Nichols, aucun territoire fixe (1991, p. 12, ma traduction) : aucune signification permanente et universelle ne saurait être établie car « les contre-exemples fourmillent aussitôt » (Breschand 2002, p. 2). S'il est si difficile de délimiter ces termes et leurs frontières, c'est principalement dû au rapport sans cesse changeant qu'ils entretiennent avec la réalité et l'imaginaire : un film « basé sur des faits réels » peut tout aussi bien être une fiction qu'un documentaire, et le caractère didactique souvent associé au documentaire peut également se retrouver dans un univers essentiellement fictionnel. Toutefois, on peut affirmer que l'aspect documentaire ou fictif d'un film sera surtout défini « par la forme (d'interaction caméra/mode) et par le mode d'adresse [...] et de croyance [...] demandé au spectateur » (Niney 2009, p. 17), ce qui rejoint la pensée de Jacques Aumont, qui estime qu'un « document, c'est ce qui sera pris comme un document (plus ou moins exact, plus ou moins infléchi par le point de vue du “créateur”) ; une fiction, c'est ce qui s'annonce comme fiction » (2014, p. 57).

Pour résumer, il est possible de reconnaître une œuvre de fiction en raison du pacte qu'elle passe avec le spectateur, qui entreprend un visionnement « fictionnalisant »¹ (il est conscient que le film lui propose un univers fictionnel, mais il accepte d'y croire tout de même); réciproquement, lorsqu'il regarde un documentaire, le spectateur adopte une attitude « documentarisante », c'est-à-dire qu'il estime que ce qu'il voit à l'écran est bel et bien « réel » grâce, notamment, à l'utilisation de vidéos et d'images d'archives. Mais,

¹ Les lectures « fictionnalisantes » et « documentarisantes » sont des concepts élaborés par Roger Odin dans *De la fiction* (2000).

puisque rien n'est si simple, il faut savoir que ces deux modes de croyance spectatorielle se côtoient souvent lorsqu'un spectateur regarde un film donné :

Devant la fin de *Stromboli* (Rossellini, 1949), je sais que je vois une actrice qui fait semblant de s'enfuir sans espoir sur les pentes d'un volcan, mais je sais que ce volcan est bien réel [...]; tout cela ne m'empêchera d'ailleurs pas d'être ému par cette histoire (à moins que je ne la trouve ridicule); bref, je suis devant une *fiction*, mais le film l'a mise en forme en utilisant des *documents*. (Aumont et Marie 1998, p. 111)

Enfin, sans trop développer sur ce sujet déjà bien étudié, il faut tout de même rappeler que la fusion (délibérée) entre fiction et documentaire est fréquente, et qu'elle a engendré, au fil des décennies, toutes sortes de variantes génériques : le docu-fiction, le cinéma-vérité, le cinéma direct, le documenteur, le néoréalisme... Et toutes ces approches offrent différents degrés de proximité avec la réalité.

Il est acquis que la fiction et le documentaire possèdent tous deux un volet biographique – qu'il soit construit et imaginé en grande partie, ou non. Et étant donné que le propre d'une biographie est de transmettre des informations sur la vie d'une personne, on peut logiquement arriver à la conclusion que la fiction peut, elle aussi, renseigner le spectateur dans certains cas (à travers les films historiques ou biographiques, notamment). Mais quelles sont donc les principales caractéristiques de ces biographies filmées?

Il y a d'abord le film de fiction représentant la vie, ou un « fragment significatif » (Fontanel (dir.) 2011, p.23) de cette vie, d'un individu existant ou ayant existé. Communément appelé « biopic » (nom provenant de la juxtaposition des deux termes anglais « *biographical* » et « *picture* »), on doit toutefois éviter les appellations

françaises « film biographique » et « biographie filmée », qui ne sont pas tout à fait justes puisqu'elles peuvent se référer à la fois au documentaire et à la fiction. Le titre « drame biographique » ne sied pas tellement non plus à ce type de film car, bien qu'il soit généralement dramatique, rien ne l'oblige à être relié à ce genre cinématographique. Ainsi, l'expression « film de fiction biographique » serait plus convenable. Le film de fiction biographique est donc basé sur des faits « réels » et s'engage à suivre le parcours d'une personne. Certes, de nombreux longs-métrages ont pour sujet la vie d'un couple (d'amants ou d'amis), d'une famille, ou d'un quelconque groupe d'humains existants ou ayant existé, mais il est important d'insister sur le caractère singulier et hors norme du personnage dont il est question dans le biopic : il faut qu'il soit célèbre ou, si ce n'est pas le cas, sa vie ou ses réalisations doivent avoir eu « une importance objective ou un écho dans la sphère publique » (Fontanel (dir.) 2011, p. 23). Bref, le film de fiction biographique ne s'attarde pas au récit de l'homme ou de la femme ordinaires.

L'embryon de ce genre cinématographique hybride (celui-ci étant nécessairement accompagné d'autres genres, notamment le drame, la romance, la comédie, le thriller...) a vu le jour dès les premiers balbutiements du cinéma : en effet, déjà en 1895, Alfred Clark réalisait *The Execution of Mary Queen of Scots*, un film de 18 secondes qui reproduit la scène de l'exécution, en 1587, de la reine d'Écosse Marie Stuart; un peu plus tard, Georges Méliès tournait à son tour quelques-uns des tous premiers courts-métrages s'apparentant au biopic, soit *Cléopâtre* en 1899, suivi de *Jeanne d'Arc* en 1900. On pourrait facilement être porté à croire que ces films étaient des reconstitutions – c'est-à-dire l'une des six tournures du documentaire (ou modes de prises de vues) selon Niney (2009, p. 41) – et, par conséquent, les ancêtres du documentaire biographique. Mais ces

œuvres servaient davantage à *divertir* le spectateur qu'à le *renseigner* et, selon Isabelle Veyrat-Masson, il s'agirait plutôt d'*actualités reconstituées* (et imaginées), le « premier exemple de mélange de vrai et de faux » (2008, p. 18) au cinéma. C'est pourquoi il est sans doute préférable de leur attribuer l'étiquette de « biopic ».

Plusieurs longs-métrages biographiques ont aussi été produits à l'époque du cinéma muet, dont *Molière* (Léonce Perret, 1910), *Anna Boleyn* (Ernst Lubitsch, 1920) et *Napoléon* (Abel Gance, 1927) (Dion *et al.* 2007, p. 520). Puis, en entrant dans l'ère du cinéma sonore, l'un des premiers films majeurs dont la clé de voûte est une personnalité connue s'intitule *Disraeli*, et celui-ci a été réalisé en 1929 par Alfred E. Green (Stubbs 2013, p. 68). Mais le film de fiction biographique n'a réellement pris son envol qu'à partir des années 30, quand la Warner a créé « ses principes fondateurs tout en lui donnant ses lettres de noblesse » (Fontanel (dir.) 2011, p. 28) : on peut penser à *Cleopatra* (Cecil B. DeMille, 1934), *The Story of Louis Pasteur* (William Dieterle, 1936) ou encore *The Life of Emile Zola* (William Dieterle, 1937). Le genre a continué de se développer dans les années 40 et 50 (plus d'une trentaine de biopics ont d'ailleurs été nominés ou gagnants de divers Oscars aux Academy Awards au cours de ces deux décennies), pour ensuite faire face à une période plus creuse dans les années 60 et 70, suivie d'un retour marqué dans les années 80 – durant ces dix années, pas moins de quatre films basés sur (ou inspirés de) la vie d'une personnalité ont remporté l'Oscar du meilleur film, dont *Gandhi* (Richard Attenborough, 1982) et *The Last Emperor* (Bernardo Bertolucci, 1987). Enfin, à partir des années 2000, le biopic a subi une véritable expansion avec la production de films tels que *Erin Brockovich* (Steven Soderbergh, 2000), *Iris* (Richard Eyre, 2001), *Frida* (Julie Taymor, 2002), *The Aviator* (Martin

Scorsese, 2004), *Walk the Line* (James Mangold, 2005), *The Queen* (Stephen Frears, 2006), *The Young Victoria* (Jean-Marc Vallée, 2009), *The King's Speech* (Tom Hooper, 2010), *Lincoln* (Steven Spielberg, 2012), *Selma* (Ava DuVernay, 2014), *American Sniper* (Clint Eastwood, 2014), et bien d'autres.

Le documentaire biographique a davantage tardé à faire son apparition, contrairement au documentaire dans son sens le plus large, qui est né en même temps que le Cinématographe puisque les premiers films des frères Lumière, ces courts moments de la vie courante capturés sur pellicule, ont rapidement pris la valeur de *documents*. Cependant, ces films sont devenus documentaires *malgré eux*, en quelque sorte, et ce n'est seulement qu'en 1922, lors du tournage du film *Nanook of the North*, de Robert Flaherty, qu'il a été question de documentaire *intentionnel* pour la première fois.

À quel moment, dans ce cas, le documentaire biographique est-il apparu à son tour? Après la Deuxième Guerre mondiale, dans le climat tendu de la guerre froide, les cinéastes étaient frileux à l'idée de réaliser des documentaires exprimant un point de vue engagé sur la société. On a donc pu assister à la création de documentaires plus neutres et centrés sur la vie de divers artistes (Ellis et McLane 2005, p. 158-161) : en Belgique, Henri Storck a réalisé *Le monde de Paul Delvaux* (1946) et *Rubens* (1948); en France, Alain Resnais s'est intéressé à *Van Gogh* (1948); aux États-Unis, en Angleterre et même au Canada, on s'est rapidement tourné vers ce sous-genre du cinéma documentaire avec, entre autres, *The Titan : Story of Michelangelo* (Flaherty, 1950, USA – version revisitée de l'œuvre (allemande-suisse) de Curt Oertel parue en 1938) et *Henry Moore* (John Read, 1951, Angleterre).

Bizarrement, malgré les nombreux textes théoriques portant sur le documentaire, très peu d'études traitent de la dimension *biographique* qui est parfois rattachée à ce genre. Il y a toutefois certaines exceptions : Patricia Aufderheide, notamment, y réserve quelques pages dans *Documentary Film : A Very Short Introduction*, et entreprend de le définir :

*[Biographical documentary] features a close focus on a particular person, promising viewers that they will learn about someone who is recognized as important (a politician, a celebrity, an artist, a sports champion), unsuspectingly important (an unknown inventor, an unsung social worker, an untutored artist), or a witness to history (a Holocaust survivor, Hitler's secretary). These stories are character-driven by definition, but the filmmaker must interpret that character for the viewer*² (2007, p. 95).

Bill Nichols, de son côté, développe également un peu sur le sujet dans *Representing Reality*, mais les documentaires biographiques semblent, dans ce livre, se confondre avec la catégorie plus vaste des documentaires historiques, qui a suscité l'intérêt de nombreux chercheurs³. Autrement, on ne retrouve pas beaucoup de réflexions sur ce volet du cinéma documentaire.

Si l'on remonte à la source du problème, on se rend vite compte que ce manque de connaissances en la matière est sûrement causé par une définition floue du documentaire, ce genre complexe fréquemment associé à certains genres minoritaires tels l'essai, le pamphlet ou le reportage, lesquels ont effectivement une valeur documentaire mais ne

² « [Le documentaire biographique] se concentre sur une personne en particulier, promettant aux spectateurs la découverte d'un individu considéré comme important (un politicien, une célébrité, un artiste, un champion sportif), d'une importance insoupçonnée (un inventeur inconnu, un travailleur social méconnu, un artiste sans instruction), ou un témoin de l'Histoire (un survivant de l'Holocauste, le secrétaire d'Hitler). Ces récits sont, par définition, centrés sur un personnage, mais le réalisateur doit interpréter ce personnage pour le spectateur » (ma traduction).

³ La question du documentaire historique est présente dans plusieurs ouvrages tels que *The Historian-Filmmaker's Dilemma* (David Ludvigsson, 2003) ou *History on Film/Film on History* (Robert Rosenstone, 2006).

peuvent être perçus de la même manière qu'un *documentaire de création*. Ce dernier consiste en une méthode qui « n'a, en soi, aucune visée pédagogique, propagandiste, ou de fidélité au réel » (Gauthier 1995, p. 244), qui « ne vise pas à transmettre un savoir chiffré à une audience (et un audimat) mais plutôt à faire éprouver à des spectateurs ce qui se joue là et à mettre cet aspect du monde à l'épreuve du cinéma » (Niney 2009, p. 121) et dont le travail de l'auteur est souvent mis en valeur (contrairement à l'auteur d'un reportage, par exemple, qui est presque complètement effacé).

En général, les biographies filmées éveillent la curiosité du spectateur, qui se demande si ce qu'il voit à l'écran est « vrai ». Mais pour pouvoir éclaircir ce mystère, encore faut-il prendre en compte ces grandes notions existentielles de « vérité » et de « réalité »...

1.2 Réalité ou fiction?

La question du traitement du réel dans la fiction et le documentaire a été soulevée plus d'une fois dans les dernières années, notamment par Jacques Aumont (*Les limites de la fiction*, 2014) et François Niney (*Le documentaire et ses faux-semblants*, 2009). Tous deux s'entendent d'ailleurs sur une théorie similaire : au cinéma, selon le contexte et l'angle choisis, tout peut être fiction *ou* documentaire. Croire que la fiction est inévitablement irréaliste, feinte ou fautive, n'est pas plus correct que de penser le documentaire comme un film totalement authentique et vrai. Dans les années 70 et 80, quelques théoriciens anglophones ont même utilisé le terme « *nonfiction* » dans le titre de

leur ouvrage portant sur le documentaire⁴, ce qui démontre bien tous les préjugés qu'on a pu avoir – et qu'on a encore parfois – à l'égard des concepts de fiction et de documentaire. Dans son livre, Niney a tenté de mettre fin à toutes ces idées préconçues en expliquant que la fiction

n'est évidemment pas un faux ni un mensonge. [...] La fiction ne demande pas à ce qu'on y croie **comme** à la réalité; elle est le monde du "comme si". "Feindre" veut bien dire "faire semblant", "simuler", "jouer"; et "tromper" seulement quand l'autre ne sait pas (ou ne comprend pas) que nous faisons semblant (2009, p. 76).

Il affirme également que le mot « réel » est l'antonyme de trop de termes à la fois (« irréalité », « imaginaire », « mensonge », « fictif », etc.); c'est pourquoi il vaut mieux préciser à chaque fois ce à quoi on se rapporte. La réalité est une notion très vague aux multiples renvois, il serait donc vain de lui attribuer d'emblée un genre cinématographique précis. Parce que le « film de fiction est envahi par le document » (Aumont 2014, p. 53) et que, inversement, « tout film est un film de fiction » (Metz 1975, p. 31), plutôt que de ranger avec intransigeance un film dans l'une ou l'autre des catégories « réalité » et « fiction », on devrait s'accorder pour dire qu'il comporte des *éléments* de réel ou de fiction, ce qui est plus difficilement contestable.

Pour décrire un biopic qui s'efforce de respecter les « faits réels » dont il s'inspire, les épithètes « authentique » et « vraisemblable » seraient à privilégier. D'après le sociologue Gábor Eröss, auteur de *L'art de l'histoire. Construction sociale de l'authenticité et de la vraisemblance historiques au cinéma* (2016), la notion de vraisemblance historique peut emprunter la définition du réalisme (tel qu'il est envisagé

⁴ Voir, par exemple, les ouvrages de R. M. Barsam (*Nonfiction Film. A Critical History*, 1973) et d'Eric Barnouw (*Documentary. A History of the Non-Fiction Film*, 1983).

par Jacques Aumont), soit « un ensemble de règles sociales, visant à régir le rapport de la représentation au réel de façon satisfaisante pour la société qui pose ces règles » (Aumont [1990] 2011, p. 77). Eröss ajoute : « Représenter le passé, c'est donc aussi le refigurer, reconvoquer, remobiliser, reconstituer, (re)construire, voire : le “réinventer”, pour instituer un rapport au “réel” auréolé des marques de la “vraisemblance” (2016, p. 19). Il en va de même pour la représentation cinématographique de personnalités existantes ou ayant déjà existé : celle-ci est également le fruit d'un travail de refiguration, reconstruction, réinvention... Enfin, toujours selon Eröss, la « notion *d'authenticité* est en quelque sorte l'inverse du concept *d'anachronisme* » (2016, p. 29), c'est-à-dire que, généralement, un film porte le sceau de l'authenticité s'il est fondé sur des recherches (historiques ou biographiques) sérieuses, sur des sources sûres qui amèneront le spectateur à croire à ce qu'il voit et entend, à adopter une attitude (en partie) documentariste, et ce, malgré les éléments fictionnels du film. D'ailleurs, lors de la création d'un film historique (ou biographique), l'une des principales « stratégies d'authenticité » est de faire appel à un historien-expert (ou à un biographe-expert) afin d'« assurer la légitimité de la représentation » (Eröss 2016, p. 33).

Un univers fictionnel est donc souvent considéré comme une *représentation* du réel, une *mimésis*⁵, et peut-être devrait-il en être de même pour le documentaire, puisque derrière tout documentaire se cache aussi un réalisateur qui effectue, du début à la fin du film, des choix : des choix par rapport à l'angle du sujet traité, à la structure de l'histoire racontée, au ton emprunté... Ainsi, on a affaire à la subjectivité d'un être humain qui, malgré toute sa bonne volonté de rester neutre, est trahi par une caméra placée ici plutôt

⁵ La notion de *mimésis*, qui a d'abord vu le jour durant l'Antiquité (chez Platon puis chez Aristote), également qualifiée de « véritable fourre-tout » par Jean-Marie Schaeffer (1999, p. 61), sera ici envisagée comme « imitation du réel ».

que là, par un dialogue coupé au montage pour telle ou telle raison, par un sujet aux réactions parfois incontrôlables... Niney avait raison lorsqu'il a écrit que « faire un film, c'est toujours mettre en scène » (2009, p. 39). Au final, on ne peut pas rattacher le documentaire à une réalité absolue et la fiction à quelque chose de complètement feint pour la raison suivante : tout ce qui est capté par une caméra devient automatiquement la représentation (l'imitation) d'une réalité aussitôt révolue, dont le film ne peut qu'intercepter certains éléments, çà et là, qu'il retransmet par le biais d'images mouvantes, de son et de montage.

1.3 Distinction entre biopic et documentaire biographique

Évidemment, il y a de nombreux *éléments de réel* dans le biopic et dans le documentaire biographique qui, à bien des niveaux, se ressemblent. Toutefois, on a tendance à percevoir le documentaire comme plus « vrai » parce qu'il favorise l'usage d'images et de vidéos d'archives (à la mise en scène) et les interviews et témoignages (à la présence d'acteurs). En effet, en visionnant une biographie filmée, qu'elle soit fictive ou documentaire, même si le spectateur averti entre dans une position de réceptivité au moins partiellement documentarisante – il se prépare à en apprendre un peu plus, ou à confirmer des connaissances qu'il détenait déjà, sur une personnalité –, il reste forcément un peu plus dubitatif, sceptique face aux informations véhiculées par le biopic. Il s'interroge : *est-ce que ça s'est vraiment passé comme ça?* Et il est vrai que, parfois, certaines parties d'un biopic sont erronées, souvent dans le but de bonifier le récit, d'y ajouter un peu de piquant. De plus, Bill Nichols soutient que, dès le moment où « *an actor reincarnates a historical personage, the actor's very presence testifies to a gap*

between the text and the life to which it refers » (« un acteur incarne un personnage historique, sa seule présence témoigne d'un écart entre le texte et la vie à laquelle il se réfère ») (1991, p. 249-250). Dans le documentaire biographique, toutefois, il est bien rare qu'on remette les faits en question (comme on ne douterait pas, a priori, d'un livre d'histoire ou de géographie) : quoiqu'il soit empreint d'une certaine subjectivité, il n'est pas supposé transmettre des informations inexactes. Mais il ne faut pas en déduire que tous les biopics sont toujours plus « faux » que les documentaires biographiques :

Si le biopic relève bel et bien de la fiction, tout peut être authentique à la seule exception du personnage principal : ainsi ce sont non seulement les événements, actions et états de fait qui peuvent être tous véritables, mais aussi la plupart des entités (costumes, lieux, etc.), la seule exception étant le personnage, joué par un acteur (Fontanel (dir.) 2011, p. 45-46).

Et la présence de l'acteur n'est, après tout, pas plus condamnable que tous ces sujets documentaires qui modifient leur manière d'être (parfois de façon imperceptible) devant la caméra et qui deviennent malgré eux les acteurs de leur propre film. En revanche, il faut bien avouer que, dans le biopic, tout ce qui s'éloigne des faits (certains dialogues, agissements, émotions, décors, etc.) n'est habituellement qu'une mimésis basée sur des suppositions, alors que le documentaire biographique, lui, a l'opportunité de montrer au spectateur de véritables échanges ou réactions captés « en direct ».

Enfin, bien qu'il arrive quelquefois qu'un film de fiction biographique fasse usage d'images et de vidéos d'archives, cela demeure occasionnel. Le cas échéant, on les utilise surtout à la toute fin du film, avant ou pendant le générique, comme dans *Into the Wild* (Sean Penn, 2007) ou *Howl* (Rob Epstein, 2010). Dans le documentaire biographique, au

contraire, les images et vidéos d'archives constituent généralement le fondement même du film.

Maintenant que ces deux types de biographies filmées ont été mis en parallèle afin de faire ressortir leurs caractéristiques, leurs origines et leur rapport au réel, il est possible de se questionner sur leur popularité.

1.4 Réception critique des deux genres

En effectuant un bref survol des biopics et des documentaires biographiques ayant été nominés/gagnants de divers Oscars/prix, on se rend compte de la place considérable qu'ils occupent au sein de l'industrie et de la critique cinématographiques : d'un côté, Ellen Cheshire a souligné « *the incredible popularity of the bio-pic both at the box office and at award ceremonies* » (« l'incroyable popularité du biopic à la fois au box-office et aux cérémonies de remise des prix ») (2015, p. 2); de l'autre, Patricia Aufderheide signale que le documentaire biographique est un « *immensely popular kind of documentary* » (« genre documentaire immensément populaire ») (2007, p. 95).

Dans le cadre de cette analyse, il serait impensable de scruter à la loupe les listes de toutes les cérémonies et festivals internationaux de films depuis leur création afin de repérer chacun des biopics ou documentaires biographiques dans le lot. Il est toutefois envisageable de passer en revue la liste des gagnants des Academy Awards et du Festival de Cannes – qui sont, respectivement, l'une des plus importantes cérémonies de cinéma et l'un des plus prestigieux festivals de films au monde – afin de valider les propos de Cheshire et d'Aufderheide.

Par exemple, en répertoriant les gagnants des Academy Awards, on constate que, depuis la création, à la fin des années 20, de cette grande cérémonie annuelle, environ une dizaine de biopics ont remporté l'Oscar du meilleur film, dont *The Life of Emile Zola* (William Dieterle, 1937), *Lawrence of Arabia* (David Lean, 1962), *Gandhi* (Richard Attenborough, 1982) ou encore *The King's Speech* (Tom Hooper, 2010). Tout ceci sans mentionner les nombreux films de fiction biographique qui ont été nominés dans cette catégorie – il y en a plus d'une centaine – ni tous ces longs-métrages qui se situent à la frontière entre le biopic et le film de fiction historique (*Schindler's List* (Steven Spielberg, 1993), *Braveheart* (Mel Gibson, 1995), etc.), ou encore entre le biopic et le film de fiction (très) librement inspiré de la vie d'une personnalité, tels que *Amadeus* (Miloš Forman, 1984) ou *Shakespeare in Love* (John Madden, 1998). Du côté des documentaires, ce n'est qu'en 1942 qu'une catégorie destinée au « Meilleur film documentaire » a été créée. Cela n'a néanmoins pas empêché le documentaire biographique de se faire valoir : en effet, depuis les années 40, plus d'une vingtaine de documentaires biographiques se sont vus décerner l'Oscar du meilleur film documentaire, notamment *The Titan: Story of Michelangelo* (Robert Flaherty, 1950), *The Eleanor Roosevelt Story* (Richard Kaplan, 1965), *The Times of Harvey Milk* (Rob Epstein, 1984) et, très récemment, *Amy* (Asif Kapadia, 2015).

Aux Academy Awards, la popularité et l'appréciation des biographies filmées sont donc indéniables. Mais il est vrai qu'on ne peut pas en dire autant du Festival de Cannes, où il semble qu'aucun biopic ou documentaire biographique n'ait été récompensé de la prestigieuse Palme d'or. Les deux seuls films s'apparentant à des biopics et récipiendaires de ce trophée sont *Il caso Mattei* (Francesco Rosi, 1972) et *The*

Pianist (Roman Polanski, 2002), mais malgré la façade biographique de ces deux films, on ne peut les considérer comme des biopics à part entière : *Il caso Mattei* ne s'intéresse pas tant au parcours de vie de l'industriel italien Enrico Mattei qu'aux circonstances entourant son mystérieux décès; *The Pianist*, quant à lui, est davantage perçu comme un film de fiction *historique*, où la trame de fond (la Seconde Guerre mondiale) prime sur le sujet (le Polonais (et Juif) Władysław Szpilman).

Enfin, malgré leurs différences, le biopic et le documentaire biographique se rejoignent sur bien des aspects et, d'une manière générale, ils ont tous deux la faculté de plaire au public et à la critique. La raison de ce succès n'est pas une science exacte mais laisse place à plusieurs théories : la notoriété des sujets documentés, l'écho d'une œuvre précédente (dans le cas d'une adaptation cinématographique) ou encore les structures narratives efficaces des biopics⁶, qui sont devenues des « recettes gagnantes », sont trois pistes à envisager.

⁶ Cheshire explique qu'il existe deux principales façons de structurer un biopic : la première, communément appelée « cradle-to-grave » (littéralement : « du berceau à la tombe »), repose sur le récit de la vie d'une personne depuis sa naissance jusqu'à sa mort; la deuxième consiste à se concentrer sur un moment précis dans la vie de cette personne, ce qui peut, selon Cheshire, en dire parfois plus long sur un individu si cette période de sa vie a été vraiment significative (2015, p. 11).

Chapitre 2 – Des « faits réels » portés au grand écran

2.1 C'est une question de point de vue

Avant de traiter des adaptations auto/biographiques au cinéma, il est nécessaire d'ouvrir une parenthèse et de s'attarder un instant à la notion narratologique du point de vue. En littérature comme au cinéma, plusieurs se sont penchés sur la question (Jacques Aumont, Francesco Casetti, Christian Metz...), mais c'est surtout à l'aide des travaux incontournables de Gérard Genette et de François Jost qu'il devient plus facile d'en faire le portrait.

Pour résumer en quelques mots plusieurs concepts fondamentaux qui seront employés – un peu plus loin dans ce travail de recherche – afin d'analyser certaines auto/biographies, le critique littéraire et théoricien structuraliste Gérard Genette, dans les quatrième et cinquième sections (« Mode » et « Voix ») de son exposé sur la narratologie intitulé *Discours du récit* (1972), tente de chasser la confusion qui règne entre :

mode et voix, c'est-à-dire entre la question quel est le personnage dont le point de vue oriente la perspective narrative? et cette question tout autre : qui est le narrateur? – ou, pour parler plus vite, entre la question qui voit? et la question qui parle? (1972, p. 203)

Autrement dit, selon Genette, celui qui perçoit n'est pas forcément celui qui raconte, et vice versa. Ainsi, d'une part, dans la quatrième partie de son essai, il cherche à savoir *qui* perçoit dans le récit, et *comment*. Ce faisant, il introduit les notions de « distance » – où il affirme que « le récit peut fournir au lecteur plus ou moins de détails, et de façon plus ou moins directe, et sembler ainsi [...] se tenir à plus ou moins grande *distance* de ce qu'il

raconte » (1972, p. 183) – et de « perspective », c'est-à-dire le point de vue adopté par le narrateur, ce qu'il *voit*. La perspective rassemble trois types de focalisation (1972, p. 206-207) : la focalisation zéro (le savoir du narrateur est plus grand que celui des personnages), la focalisation interne (le savoir du narrateur est égal à celui du personnage focalisateur) et la focalisation externe (le savoir du narrateur est moins grand que celui des personnages). D'autre part, dans la cinquième et ultime partie de son exposé, Genette rend intelligibles les divers niveaux narratifs qu'un narrateur peut occuper dans une diégèse (1972, p. 238-239), qu'il s'agisse du niveau extradiégétique (le narrateur est à l'extérieur à l'univers dont il parle), intradiégétique ou diégétique (le récit inclut un personnage qui devient narrateur), ou encore métadiégétique (le récit d'un personnage (écrit ou oral) est inséré dans un autre récit). Il définit ensuite les deux principales sortes de relations possibles entre un narrateur et un personnage : la relation hétérodiégétique, qui survient lorsque le « narrateur est absent de l'histoire qu'il raconte », et la relation homodiégétique, dans laquelle le « narrateur est présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte » (1972, p. 252). Cette catégorie homodiégétique comporte deux variétés :

l'une où le narrateur est le héros de son récit (*Gif Bias*), et l'autre où il ne joue qu'un rôle secondaire, qui se trouve être, pour ainsi dire toujours, un rôle d'observateur et de témoin [...]. Nous réserverons pour la première variété (qui représente en quelque sorte le degré fort de l'homodiégétique) le terme, qui s'impose, *d'autodiégétique* (1972, p. 253).

Quelques idées de Genette dans ce *Discours du récit* ont parfois été inspirées de celles des théoriciens du cinéma⁷ et, inversement, nombreux sont ceux qui ont emprunté

⁷ Déjà dans son introduction, il admet que le mot « diégèse », qu'il compte employer dans son texte, provient des « théoriciens du récit cinématographique » (1972, p. 72), plus précisément d'Étienne Souriau,

les concepts genettiens pour les appliquer aux études cinématographiques. François Jost, par exemple, cite Genette un peu partout dans son ouvrage intitulé *L'œil-caméra. Entre film et roman* (1987). Il a d'ailleurs remplacé le terme « focalisation zéro » par « focalisation spectatorielle », et il est allé encore plus loin en forgeant la notion d'ocularisation au cinéma (zéro et interne), qui caractérise « la relation entre ce que la caméra montre et ce que le héros est censé voir » (1983, p. 196). Bref, d'après Jost, le terme de focalisation devrait être utilisé pour tout ce qui concerne le savoir, celui d'ocularisation pour ce qui a trait au voir et, enfin, l'auricularisation serait liée au concept de point d'écoute.

2.2 Deux cas littéraires : la biographie et l'autobiographie

À la lumière de ce qui précède, il sera maintenant possible de se pencher sur les genres biographiques et autobiographiques en littérature et au cinéma, dont la plus grande différence se situe justement au niveau du point de vue. Mais comme de nouvelles formes auto/biographiques ne cessent de surgir (Dion *et al.* 2007, p. 6) dans toutes sortes de domaines artistiques et sur plusieurs médias, il serait évidemment inconcevable de dépeindre ici toutes les facettes d'un sujet auto/biographique ou de déterminer la place qu'il occupe au sein du territoire perméable et conflictuel des écritures *de soi* et *de l'autre*⁸. Toutefois, les études pionnières portant sur la biographie et l'autobiographie

qui a repris cette notion platonicienne et aristotélicienne pour l'introduire dans le langage filmique (1951, p. 231). De plus, Genette entame la première partie de son exposé avec une citation des *Essais sur la signification au cinéma* (Metz 1968, p. 27) pour exprimer l'idée d'une double temporalité du récit.

⁸ On y oppose, par exemple, les fervents défenseurs de l'autofiction, tels que Serge Doubrovsky (à qui l'on doit d'ailleurs ce néologisme), et ceux qui soutiennent qu'il s'agit d'un « grimage de l'autobiographie, déguisée en roman sous le nom d'autofiction » (Dion *et al.* 2007, p. 53). On y retrouve aussi les genres voisins de l'autobiographie (autoportrait, journal intime, lettres, mémoires, poème autobiographique, etc.).

seront revisitées, ainsi que les explorations plus actuelles effectuées dans ces domaines, afin d'en dégager les concepts généraux et de mieux saisir les caractéristiques premières de ces deux genres, à l'écrit comme à l'écran.

En littérature, les textes relatant la vie d'un individu, qu'ils soient rédigés par l'individu en question ou par quelqu'un d'autre, ont souvent été boudés par l'historiographie littéraire (Madelénat 1984, p. 9), et ce, même s'ils existent depuis presque deux millénaires. En effet, l'écriture biographique s'est établie dans l'Histoire dès l'Antiquité (Broqua et Marche (dir.) 2010, p. xi) avec, notamment, les textes de Plutarque et de Suétone (Hörmann 1996, p. 24-25), et l'écriture autobiographique, d'abord utilisée en tant que discours apologétique qui « servait de défense et de justifications lors de procès ou dans des entreprises commerciales » (Renouprez 2000, p. 113), a elle aussi vu le jour durant l'Antiquité. Si l'écriture *de soi* a commencé à avoir meilleure réputation au 19^e siècle (Renouprez 2000, p. 113), l'écriture *de l'autre*, qui a souvent été perçue comme « *a subset of autobiography* » (« un sous-ensemble de l'autobiographie ») (Rak 2005, p. 17), a connu des hauts et bien des bas avant d'être témoin d'une certaine évolution durant la première moitié du 20^e siècle (Hörmann 1996, p. 35) ainsi que d'un « retour en grâce [...] auprès des universitaires » (Meizoz 2008, p. 4) dans les années 80.

Mais il faut savoir que les auto/biographies n'ont pas toujours été appréhendées comme des œuvres littéraires. En fait, elles se distinguent de la plupart des formes littéraires fictionnelles, dans la mesure où elles sont considérées – à l'instar des ouvrages scientifiques ou historiques – comme des textes référentiels qui

Tout ceci sans parler des termes « pseudo-autobiographie » et « roman autobiographique », ou encore « biographie fictive » et « biographie romancée », qui cherchent à se démarquer les uns des autres.

prétendent apporter une information sur une « réalité » extérieure au texte, et donc se soumettre à une épreuve de *vérification*. Leur but n'est pas la simple vraisemblance, mais la ressemblance au vrai. Non l'« effet de réel », mais l'image du réel (Lejeune [1975] 1996, p. 36).

Ainsi, après s'être immiscées dans la vaste zone grise opposant fiction et documentaire, c'est dans le domaine auto/biographique que les notions de « vraisemblance », de « vérité » et de « réalité » reviennent à la charge. Et inférer qu'il n'y a pas de fiction dans ces textes référentiels est un piège à éviter : après tout, François Dosse n'a-t-il pas affirmé que la biographie se positionne « dans un entre-deux, un entrelacs entre fiction et réalité historique » (2005, p. 8)? Le biographe est généralement doté d'une vision « imaginative et intuitive » et sa « liberté d'action [...] trouve sa limite dans le respect du matériau documentaire, qu'il doit dominer » (Boyer-Weinmann 2005, p. 424); parallèlement, l'autobiographe « se préoccupe beaucoup moins du vrai et du faux que du bien et du mal » (Lecarme et Lecarme-Tabone [1997] 1999, p. 65).

Par conséquent, l'autobiographie et la biographie sont deux manières de raconter une vie (Smith et Watson [2001] 2010, p. 5, ma traduction), et elles naviguent toutes deux quelque part entre les éléments de réel qui les façonnent et la fiction qui les traverse. Mais pour comprendre quels sont les écarts majeurs entre ces deux types de récits de vies, il est important de revenir sur les définitions de Philippe Lejeune et Daniel Madelénat, dont les concepts, élaborés dans les années 70 et 80, sont remaniables et transposables dans d'autres domaines artistiques.

D'un côté, après que Jean Starobinski ait affirmé que le style de l'autobiographie consiste en une « biographie d'une personne faite par elle-même » (1970, p. 84), Philippe

Lejeune, désormais reconnu comme un grand spécialiste de l'autobiographie et président de l'APA (Association pour l'autobiographie), a repris le flambeau et a circonscrit, dans une approche poétique, le genre autobiographique en le qualifiant de « 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] 1996, p. 14). Lejeune tient bien sûr compte de toutes sortes d'exceptions que peut connaître ce genre et cette définition, mais il en revient ensuite à l'autobiographie dite « classique », c'est-à-dire pourvue d'une narration autodiégétique.

L'idée centrale de la réflexion de Lejeune est celle du *pacte autobiographique*, qui repose sur un contrat de lecture passé entre l'autobiographe et son lecteur, et où il y a identité de nom entre l'auteur, le narrateur et le protagoniste. Cette identité est généralement confirmée par l'auteur lui-même et « indissociable d'un *appareil de publication* (nom de l'auteur sur la couverture, préfaces, collection...) » (Merzeau 1999, p. 228). Lejeune distingue aussi l'autobiographie du *roman autobiographique*, dont « le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner, à partir des ressemblances qu'il croit deviner, qu'il y a identité de l'auteur et du *personnage*, alors que l'auteur, lui, a choisi de nier cette identité, ou du moins de ne pas l'affirmer » ([1975] 1996, p. 25). Pour illustrer ceci, on pourrait comparer l'autobiographie *La détresse et l'enchantement* (1984) et le roman biographique *Rue Deschambault* (1955), tous deux écrits par Gabrielle Roy : dans le premier cas, l'auteure procède à une narration rétrospective à la première personne (autodiégétique) et il y a identité de nom entre l'auteure, la narratrice et le personnage, alors que, dans le second cas, on a plutôt affaire à une narration homodiégétique (et non autodiégétique) puisque le personnage de l'histoire ne porte pas le nom de Gabrielle mais

bien celui de Christine, même si le lecteur suppose (ou sait) que certains éléments du récit sont fortement autobiographiques. À ce propos, Patrick Imbert a écrit :

Il est vrai, par exemple, que la maison de la famille Roy était sise rue Deschambault à Saint-Boniface et que force détails sont tirés directement de l'enfance ou de l'adolescence de notre auteur. Toutefois, souvenons-nous de la note d'avertissement précédant la nouvelle intitulée *Les deux Nègres*; elle devrait mettre en garde, à tout le moins, les lansonniens les plus fanatiques : "Certaines circonstances de ce récit ont été prises dans la réalité; mais les personnages, et presque tout ce qui leur arrive, sont jeux de l'imagination." (1977, p. 32).

Pour synthétiser le concept de Lejeune, il y aurait donc, d'une part, l'autobiographie et son pacte autobiographique, où il est certifié, de quelque manière que ce soit, que l'auteur, le narrateur et le personnage ne sont qu'une seule et même personne et où « l'intentionnalité prime sur l'exactitude des informations, et c'est le pacte lui-même qui certifie l'authenticité du discours » (Merzeau 1999, p. 234); et, d'autre part, le roman autobiographique et son pacte romanesque, où il n'y a pas identité de l'auteur et du personnage, et dont les degrés (très variables) de ressemblance entre les deux changent selon les insinuations de l'auteur et le savoir du lecteur. Bien que cette théorie du pacte autobiographique ait été fortement critiquée par certains penseurs⁹, elle ouvre pourtant la voie à une piste de réflexion concernant l'autobiographie au cinéma qu'il n'est pas

⁹ Pour revenir sur ce véritable champ de bataille sémantique que représentent les écritures *de soi*, Serge Doubrovsky soutient que son roman *Fils* (1977) n'est ni un roman autobiographique ni une autobiographie, mais bien une autofiction, qu'il décrit, sur la quatrième de couverture de son livre, comme une « fiction, d'événements et de faits strictement réels ». Il estime que son autofiction remplit l'une des « cases aveugles » de la théorie de Lejeune, qui s'interrogeait quant à la nécessité, dans le pacte autobiographique, d'une identité entre auteur et personnage : « 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] 1996, p. 31). Et Elizabeth Bruss « retire également toute validité à la question du "pacte autobiographique" en précisant qu'il n'est pas obligatoire que soient établies des conditions de lecture entre l'autobiographe et son public pour que l'écrit ressorte de l'autobiographie » (Renouprez 2000, p. 115).

possible d'ignorer ici. Car il se trouve que ces notions de pactes autobiographique et romanesque ont énormément de traits communs avec les lectures fictionnalisantes et documentarissantes de Roger Odin, ce qui permet de croire que fictions (films ou romans), auto/biographies et documentaires sont, entre autres, construits à partir de l'entente passée entre un auteur et son lecteur/spectateur.

D'un autre côté, Daniel Madelénat définit la biographie comme un « récit écrit ou oral, en prose, qu'un narrateur fait de la vie d'un personnage historique (en mettant l'accent sur la singularité d'une existence individuelle et la continuité d'une personnalité) » (1984, p. 20). Cela exclut donc tout récit provenant d'un individu inconnu du public ou encore d'un groupe de personnes. D'ailleurs, il est intéressant de se souvenir que le biopic possède ces mêmes propriétés. Il ne faut toutefois pas trop s'attarder à la qualification de « personnage historique » dont Madelénat fait usage dans sa définition, plus ou moins valide dans le cas de la biographie d'une personnalité qui est encore en vie. Pour reprendre l'exemple de Gabrielle Roy, l'ouvrage biographique de François Ricard (*Une vie*, 1996), qui relate la vie de cette auteure, est une biographie « classique » à la narration extradiégétique-hétérodiégétique.

Bref, ce qui distingue principalement l'autobiographie de la biographie est la personne qui s'occupe d'en faire le récit. Les deux genres « s'opposent sur le plan de la voix narrative, mais peuvent fort bien se recouper sur celui de la perspective, et utiliser les mêmes schèmes rhétoriques et romanesques » (Lejeune 1980, p. 60-61). De plus, dans *Reading Autobiography*, Sidonie Smith et Julia Watson arguent que la relation entre

l'auteur et le temps (qui passe) est aussi un élément qui éloigne l'écriture *de soi* de l'écriture *de l'autre* :

For a biographer the death of the subject is not definitive. A biography can be written either during the life or after the death of the person being written about. [...] For the life writer¹⁰, on the other hand, death is the end of the matter¹¹ ([2001] 2010, p. 6).

Smith et Watson insistent également sur le fait que le biographe et l'autobiographe n'emploient pas les mêmes formes d'attestations pour prouver que leurs propos sont authentiques : dans une biographie, les faits sont appuyés de documents historiques, d'archives familiales, etc., alors que, dans une autobiographie, les souvenirs de l'auteur sont la première source d'archive ([2001] 2010, p. 6-7).

2.3 Récits de vies au cinéma et leurs adaptations

Au cinéma, la question des auto/biographies se complique puisque les voix auctoriales se multiplient, la médiation ne passant plus par un seul créateur, mais bien par deux, et parfois trois têtes pensantes ou plus : il y a bien sûr le réalisateur et le scénariste du film (qui peuvent aussi n'être qu'une seule et même personne) et, dans le cas d'une adaptation, la réalisation et le scénario reprennent le travail d'un autre individu. Or, lorsqu'un texte auto/biographique est transposé en images et en sons, il perd son format originel, et le film n'offre quelquefois pas plus qu'une petite phrase (« basé sur des faits réels », « inspiré d'une histoire vraie ») pour rappeler au spectateur qu'il se réfère à une œuvre écrite. Il devient alors plutôt difficile de distinguer le film biographique du film

¹⁰ « *Life writer* » est ici synonyme d'« autobiographe ».

¹¹ « Pour un biographe, la mort du sujet n'est pas définitive. Une biographie peut être écrite soit durant la vie, soit après la mort de la personne dont l'histoire est relatée. [...] Pour l'autobiographe, toutefois, la mort met fin à la question » (ma traduction).

autobiographique, l'adaptation d'une biographie de l'adaptation d'une autobiographie, ou encore, le documentaire autobiographique d'une fiction autobiographique.

Qu'il s'agisse ou pas d'une adaptation, la principale extension cinématographique de la biographie littéraire est, tel que vu précédemment, le biopic. Il arrive toutefois que celui-ci soit basé sur une autobiographie : le cas échéant, doit-on lui retirer son étiquette de biopic et le qualifier de film autobiographique?

En fait, si l'on reprend la vision de Lejeune selon laquelle il doit y avoir identité de nom entre l'auteur, le narrateur et le personnage pour qu'on puisse parler d'une autobiographie, et si l'on exporte cette théorie vers le domaine cinématographique, on doit alors exclure de la catégorie « autobiographie pure¹² » au cinéma : 1) un biopic basé sur une autobiographie; 2) un film réalisé et scénarisé par la personne dont la vie est racontée mais... a) qui ne joue pas dans son propre film même si le personnage porte son nom, b) qui interprète un personnage ne portant pas son propre nom, ou c) qui ne joue pas dans son propre film et dont le personnage ne porte pas son nom. Dans les cas 2a, 2b et 2c, on est plutôt devant un film de *fiction* autobiographique (dont le *roman* autobiographique serait l'analogue littéraire). Suivant cette idée, pour qu'il y ait autobiographie « pure » au cinéma, l'auteur du film racontant sa propre vie doit assumer son identité et, par le fait même, interpréter son propre rôle, ce qui fait pencher le film du côté du *documentaire*.

¹² On entend par là un film qui soit l'égal cinématographique du modèle littéraire de l'autobiographie selon Lejeune (par opposition au *roman* autobiographique). Il ne faut pas confondre « pureté » et « vérité », cette dernière restant, dans l'absolu, impossible à atteindre, autant pour l'auteur que le cinéaste autobiographiques.

Pour illustrer cette théorie opposant documentaire autobiographique et film de fiction autobiographique, un survol de quelques films « types » doit maintenant être exécuté. Mais comme il sera déjà très laborieux de les faire entrer dans des catégories exclusives, on ne tiendra pas compte, dans le cas d'un film de fiction autobiographique, de son degré de fictionnalité – qu'il soit « semi- », « en partie » ou « largement » autobiographique, peu importe.

Tout d'abord, *Les plages d'Agnès*, un film réalisé par Agnès Varda en 2008, est un très bon exemple de ce à quoi peut ressembler une autobiographie documentaire. Certes, ce film parsemé de mises en abyme poétiques pourrait être considéré comme marginal et difficile à répertorier – Varda jouant sans cesse avec les codes de l'autobiographie, du documentaire et de la fiction, et se mettant elle-même en scène – mais derrière tous ces procédés cinématographiques originaux et quelque peu déjantés se cache une authentique autobiographie documentaire : il ne faut pas perdre de vue le fait qu'Agnès Varda est à la fois la créatrice, la narratrice ainsi que le personnage principal du film, et qu'elle raconte (de façon plutôt fragmentée) son enfance, le décès de son père, son départ de Bruxelles durant la guerre, ses débuts en tant que cinéaste – qu'elle accompagne de plusieurs extraits de ses propres films –, sa relation avec Jacques Demy et ses enfants, et ainsi de suite. Elle jette un regard rétrospectif sur son passé, offrant ainsi au spectateur un touchant panorama de son œuvre et de sa vie personnelle. Plus qu'un simple documentaire autobiographique, ce film est un véritable essai sur l'autobiographie au cinéma : tantôt Varda réfléchit-elle sur le procédé de la reconstitution (« Je ne sais pas ce que c'est que de reconstituer une scène comme ça. Est-ce que ça fait revivre ce temps-là? Pour moi c'est du cinéma, c'est un jeu. »), tantôt fait-elle littéralement revivre ses

souvenirs (ainsi, quand elle se remémore le grincement que l'armoire de sa mère faisait, ou encore la mélodie de la *Symphonie inachevée* de Schubert que ses parents aimaient tant écouter, des extraits audio se joignent à la voix-off de la réalisatrice, ce qui n'aurait évidemment pas été possible dans une autobiographie littéraire). On prend alors conscience que les mots écrits représentent l'unique outil de l'autobiographie littéraire, qui se limite à des évocations et à des réminiscences sur papier, alors que l'autobiographie cinématographique a la faculté de reconstruire, à l'aide d'images et de sons, un discours ou un souvenir.

Pour ce qui est du film de fiction autobiographique, on peut se référer... a) au film *1981* (2009), qui relate un épisode de la jeunesse du réalisateur et scénariste du film Ricardo Trogi, et dont le personnage porte le nom du cinéaste bien que l'acteur l'interprétant n'est *pas* Trogi lui-même; b) à *Tiny Furniture* (2010), sillonné d'éléments autobiographiques, réalisé, scénarisé et interprété par Lena Dunham, mais dont le personnage a été nommé Aura; c) à *The Poker House*, réalisé et scénarisé par Lori Petty, et qui consiste en une adaptation à l'écran de ses propres expériences traumatisantes en tant qu'enfant (Rosen 2008), mais dans lequel le personnage, présenté sous le pseudonyme d'Agnes, n'est pas interprété par Lori Petty.

Ainsi, à des fins taxinomiques, si l'on remanie le tableau de Lejeune, selon lequel :

TABLEAU I (Lejeune [1975] 1996, p. 28)

<i>Nom du personnage</i> → <i>Pacte</i> ↓	≠ nom de l'auteur	= 0	= nom de l'auteur
romanesque	1a ROMAN	2a ROMAN	
= 0	1b ROMAN	2b Indéterminé	3a AUTOBIO.
autobiographique		2c AUTOBIO.	3b AUTOBIO.

Alors il devient cohérent de supposer que, symétriquement, l'autobiographie et la biographie au cinéma peuvent se traduire de la façon suivante :

TABLEAU II

<i>Pacte</i> ↓	<i>Médium</i> →	Cinéma	Littérature
autobiographique		Autobiographie documentaire P. ex. : <i>Les plages d'Agnès</i>	Autobiographie P. ex. : <i>La détresse et l'enchantement</i>
fictionnel/romanesque		Film de fiction autobiographique P. ex. : a) <i>1981</i> ; b) <i>Tiny Furniture</i> ; c) <i>The Poker House</i> Biopic P. ex. : a) <i>Steve Jobs</i> b) <i>Wild</i>	Roman autobiographique P. ex. : <i>Rue Deschambault</i>
biographique		Documentaire biographique P. ex. : <i>Amy</i>	Biographie P. ex. : <i>Une vie</i>

En somme, le film de fiction autobiographique est considéré comme tel si : a) le réalisateur/scénariste/personnage est interprété par un autre; b) le personnage du récit porte un nom différent de celui du réalisateur/scénariste/acteur; c) le réalisateur/scénariste est interprété par un autre et le personnage du récit porte un nom différent. Quoi qu'il en soit, dans les trois cas, des éléments de fiction peuvent être incorporés à tout moment dans l'histoire. Dans l'autobiographie documentaire, au contraire, le réalisateur, le scénariste, le personnage et l'acteur ne font qu'un, et le film se veut authentique; les informations dévoilées sont censées être (à peu près) exactes.

En ce qui a trait aux adaptations d'auto/biographies à l'écran, un *documentaire* autobiographique ne peut pas être le fruit d'une adaptation littéraire, à moins qu'un cinéaste choisisse d'adapter au cinéma sa propre autobiographie dans laquelle il est aussi l'acteur principal et dont le personnage porte le même nom – mais, malheureusement, aucun exemple n'a encore été trouvé pour illustrer cette possibilité. Toutefois, il est

envisageable que le cinéaste d'un film de *fiction* autobiographique ait transposé à l'écran son propre texte autobiographique, comme il en a été le cas pour le film *Les nuits fauves* de Cyril Collard (1992), réalisé, scénarisé et interprété par Collard, et basé sur son roman autobiographique publié quelques années plus tôt (mais le personnage principal s'appelle Jean, ce n'est donc pas un *documentaire* autobiographique à proprement parler). De plus, un biopic s'appuie régulièrement sur une biographie littéraire : on peut penser, notamment, à *Steve Jobs* (Danny Boyle, 2015), basé sur la biographie éponyme rédigée par Walter Isaacson en 2011, ou encore à *The Imitation Game* (Morten Tyldum, 2014), inspiré de la biographie *Alan Turing: The Enigma*, écrite par Andrew Hodges en 1983. En outre, il arrive qu'un récit autobiographique soit à l'origine d'un biopic : les films *Mandela: Long Walk to Freedom* (Justin Chadwick, 2013) et *Wild* (Jean-Marc Vallée, 2014) en sont deux bons exemples. Enfin, il faut savoir qu'un documentaire biographique n'est habituellement pas identifié à l'une de ses sources biographiques. Le réalisateur endosse ici le rôle de « biographe du cinéma », d'une certaine façon, et son film peut être perçu comme l'équivalent cinématographique d'une biographie : ils possèdent le même genre d'autorité construite à partir de recherches exhaustives et d'informations parfois inédites. Bref, un documentaire biographique est rarement basé sur une *biographie* littéraire (encore une fois, au cours de ce travail de recherche, aucun exemple pouvant contredire cette proposition n'a été découvert). Néanmoins, il repose quelquefois sur une autobiographie : le documentaire *Man on Wire* (James Marsh, 2008), notamment, s'est inspiré du récit autobiographique *To Reach the Clouds: My High Wire Walk Between the Twin Towers* (2002), écrit par le funambule Philippe Petit. Toutefois, lorsqu'on a affaire à un biopic ou à un documentaire biographique, la source autobiographique ne devient

qu'un outil de référence comme un autre : elle ne modifie pas le genre du film puisque l'auteur de l'autobiographie, le réalisateur et le scénariste du film ne sont pas la même personne.

Mais pour aller encore plus loin dans cette investigation, on est en droit de se demander s'il existe un moyen de reconnaître, dans le cas d'un biopic, la source littéraire (biographique ou autobiographique) dont le film est issu. Parfois, des indices sont disséminés tout au long du film pour permettre au spectateur de repérer les fondements de l'adaptation cinématographique. L'indice le plus courant et le plus explicite est certainement la mention écrite, généralement insérée juste avant le début ou à la fin de l'histoire, indiquant ce sur quoi le film s'est basé. Un autre indice récurrent est celui de la citation, surtout dans le cas d'un film inspiré d'une autobiographie : le cas échéant, c'est comme si la voix-off, ce miroir de la narration autodiégétique, cite les écrits autobiographiques pour que le personnage du film se rapproche autant que possible de son modèle. Ce procédé est utilisé dans quelques films tels que *Wild*, où des passages correspondent presque parfaitement à l'écrit et à l'écran. Cet extrait, par exemple, clôt le récit du livre *et* du film :

*To know that seeing the fish beneath the surface of the water was enough. That it was everything. It was my life – like all lives, mysterious and irrevocable and sacred. So very close, so very present, so very belonging to me. How wild it was, to let it be*¹³ (Strayed 2012, p. 311).

Pour clore ce chapitre, un troisième et ultime tableau a été conçu dans le but de rapatrier et de synthétiser toutes ces informations en lien avec le cinéma

¹³ « Ce n'était pas la peine d'essayer d'attraper le poisson. Il suffisait qu'il soit là, sous la surface. Ainsi allaient les choses. Ainsi allait ma vie – comme toutes les vies, mystérieuse, irrévocable et sacrée. Si proche, si présente, si mienne. C'était tellement bon de lâcher prise. » (traduit de l'anglais (États-Unis) par Anne Guitton aux Éditions 10/18)

auto/biographique et ses adaptations. Il semblait nécessaire de vérifier, grâce à quelques exemples de films précis, à quel(s) moment(s) il y a conformité entre les principaux intervenants d'un film de fiction auto/biographique ou d'un documentaire auto/biographique, tout en prenant en compte les différentes possibilités d'adaptations cinématographiques d'auto/biographies.

TABLEAU III

<i>Film + intervenants</i> → <i>Genre</i> ↓	Titre du film	Réalisateur	Scénariste	Acteur	Personnage	Auteur de l'œuvre adaptée
1. Biopic	<i>Gandhi</i>	Richard Attenborough	John Briley	Ben Kingsley	Gandhi	
1.1 Adapté d'une biographie	<i>Steve Jobs</i>	Danny Boyle	Aaron Sorkin	Michael Fassbender	Steve Jobs	Walter Isaacson
1.2 Adapté d'une autobiographie	<i>Wild</i>	Jean-Marc Vallée	Nick Hornby	Reese Witherspoon	Cheryl Strayed	Cheryl Strayed
2. Film de fiction autobiographique	<i>1981</i>	Ricardo Trogi	Ricardo Trogi	Jean-Carl Boucher	Ricardo Trogi	
Possibilité a)						
Possibilité b)	<i>Tiny Furniture</i>	Lena Dunham	Lena Dunham	Lena Dunham	Aura	
Possibilité c)	<i>The Poker House</i>	Lori Petty	Lori Petty	Jennifer Lawrence	Agnes	
2.1 Adapté d'une autobiographie	<i>Les nuits fauves</i>	Cyril Collard	Cyril Collard	Cyril Collard	Jean	Cyril Collard
3. Documentaire biographique	<i>Amy</i>	Asif Kapadia		Amy Winehouse	Amy Winehouse	
3.1 Adapté d'une biographie						
3.2 Adapté d'une autobiographie	<i>Man on Wire</i>	James Marsh	Philippe Petit	Philippe Petit et Paul McGill (reconstructions dramatiques)	Philippe Petit	Philippe Petit
4. Documentaire autobiographique	<i>Les Plages d'Agnes</i>	Agnès Varda	Agnès Varda	Agnès Varda	Agnès Varda	Agnès Varda
4.1 Adapté d'une autobiographie						

Somme toute, il faut bien insister sur le fait que cette tentative théorique porte exclusivement sur la biographie et l'autobiographie, et qu'elle est bâtie autour de mille et une exceptions. Tous ces genres littéraires qui se côtoient (autobiographie, autofiction,

autoportrait, biographie, journal intime, lettres, mémoires, poème autobiographique, roman autobiographique), leurs équivalents cinématographiques (documentaire auto/biographique, biopic, journal filmé, film de fiction auto/biographique, etc.) de même que ces nombreux médias où ils peuvent élire domicile (les films et les livres, mais aussi les séries télé, les émissions de radio, les blogs, les réseaux sociaux, les capsules Web, et ainsi de suite), sont perçus comme autant de possibilités de se raconter ou de raconter l'autre, et offrent par le fait même d'innombrables théories potentielles.

Chapitre 3 – Un film sur Gabrielle Roy : documentaire ou fiction?

3.1 Double traitement biographique au cinéma

Il est important d'aborder à nouveau la création connexe à ce projet de recherche, soit un scène-à-scène de film de fiction biographique sur la vie de l'écrivaine canadienne Gabrielle Roy – cette femme qui, en plus d'avoir rédigé de nombreux romans, recueils de nouvelles, essais et contes pour enfants, est l'auteure de l'autobiographie *La détresse et l'enchantement* (1984), publiée à titre posthume et d'une valeur inestimable dans le cadre de ce projet scénaristique. De plus, sa vie a été documentée par plusieurs, tels que François Ricard et André Vanasse, ce qui sera également très utile lors de la rédaction du scène-à-scène. Cependant, la question suivante s'impose : étant donné que des documentaires sur cette auteure et des fictions inspirées de son œuvre ont déjà été produits¹⁴, n'est-il pas vain de s'adonner à raconter son parcours encore une fois?

Pour répondre à cette interrogation, il faut remettre les choses en perspective. En fait, malgré ce bassin inépuisable de sujets auto/biographiques existant ou ayant existé, il est fréquent qu'un film de fiction biographique possède un cousin documentaire, ou vice versa. Anne Frank, Harvey Milk et Philippe Petit, par exemple, ont tous pour point commun d'avoir donné lieu à un documentaire oscarisé aux Academy Awards – *Anne Frank Remembered* (Jon Blair, 1996), *The Times of Harvey Milk* (Robert Epstein, 1985), *Man on Wire* (James Marsh, 2008) – et à un biopic – *The Diary of Anne Frank* (George Stevens, 1959), *Milk* (Gus Van Sant, 2008) et *The Walk* (Robert Zemeckis, 2015). Il n'est

¹⁴ En effet, la vie de Gabrielle Roy a déjà fait l'objet de quelques documentaires, dont le plus connu, *Gabrielle Roy* (Léa Pool, 1998), a obtenu le prix Gémeau du meilleur documentaire. Pour ce qui est de l'œuvre de Roy, son célèbre roman *Bonheur d'occasion* (1945), récipiendaire du Prix du Gouverneur général du Canada, a été adapté en film par Claude Fournier en 1983, et le deuxième chapitre de *La route d'Altamont* (1966), « Le vieillard et l'enfant », a également été porté à l'écran par Claude Grenier en 1985.

pas rare non plus de faire d'une personnalité le personnage central de plusieurs films de fiction, et ce, peu importe le pays d'où provient la figure représentée à l'écran ou son champ d'expertise (les arts, la justice, la science, les sports, etc.) : en vrac, la vie de la reine Victoria, du grand couturier français Yves Saint Laurent, de l'entrepreneur et inventeur américain Steve Jobs, du seizième président des États-Unis Abraham Lincoln, du peintre néerlandais Vincent Van Gogh ou du gangster américain Al Capone a été relatée dans au moins deux différents biopics.

3.2 Biopics d'écrivains

Un auteur peut faire l'objet d'un récit à son tour et subir un double traitement biographique, sa vie étant parfois racontée, d'une part, à la fois dans un documentaire et dans un film de fiction biographique – Allen Ginsberg, Henry Miller, Émile Nelligan, Sylvia Plath et Françoise Sagan, par exemple, ont tous été témoins de ce passage du documentaire à la fiction ou, inversement, de la fiction au documentaire – et, d'autre part, dans deux biopics (ou plus) : Truman Capote était le protagoniste des films *Capote* (Bennett Miller, 2005) et *Infamous* (Douglas McGrath, 2006); Molière a été interprété par André Bacqué en 1910, Philippe Caubère en 1978 et Romain Duris en 2007 dans trois fictions portant le même titre (*Molière*); et la vie d'Oscar Wilde a été exposée dans deux biopics en 1960, soit *Oscar Wilde* (Gregory Ratoff) et *The Trials of Oscar Wilde* (Ken Hughes), puis dans un autre biopic en 1997 intitulé *Wilde* et réalisé par Brian Gilbert.

Il n'y a qu'à observer les dates de sortie de ces quelques films pour constater que les biopics d'écrivains ne datent pas d'hier. Pour replacer brièvement ce sous-genre dans

son contexte historique, il faut savoir que le *Molière* de 1910, réalisé par Léonce Perret, est reconnu comme l'« un des rares biopics d'écrivains du cinéma muet » (Dion *et al.* 2007, p. 521), et que les premiers films de fiction biographique parlants et portant sur des auteurs se sont manifestés sensiblement en même temps que le début de l'ère du cinéma sonore avec, notamment, *The Beloved Rogue* (Alan Crosland, 1929), *Voltaire* (John G. Adolphi, 1933) ou encore *The Life of Emile Zola* (William Dieterle, 1937).

Ensuite, en ce qui a trait aux principales caractéristiques de ces biopics d'écrivains, Ellen Cheshire a rédigé un chapitre entier à ce sujet dans *Bio-pics : A Life in Pictures* et Evelyne Jardonnet y a consacré un article de plusieurs pages dans le collectif « Biopic : de la réalité à la fiction ». Toutes deux soutiennent qu'il est difficile de montrer l'acte d'écriture au cinéma : d'un côté, Jardonnet affirme qu'on « juge souvent l'activité de l'écrivain infilmable, car trop statique et sédentaire » et que, « pour résoudre ce problème de représentation, la solution la plus communément adoptée consiste à faire de l'écrivain un être d'exception » (Fontanel (dir.) 2011, p. 88); d'un autre côté, Cheshire a écrit :

*When it comes to filming the lives of real writers, there has been a tendency to downplay the actual act of writing and focus instead on their private lives. Either drawing parallels between what they write about and their lives, or how events serve as inspiration for their emotional inner life and its transfer to the written page*¹⁵ (Cheshire 2015 p. 49).

En d'autres mots, comme il serait ennuyant de visionner un film dans lequel l'auteur, scène après scène, ne fait rien de plus qu'écrire – que ce soit à la main, à la machine à

¹⁵ « Pour ce qui est de filmer les vies de vrais écrivains, on a tendance à minimiser l'importance de l'acte d'écriture en soi pour se concentrer plutôt sur leur vie privée. Soit on s'efforce de mettre en parallèle leurs écrits et leur vie, soit les événements influencent leur vie affective et son transfert sur papier » (ma traduction).

écrire ou à l'ordinateur –, la vie personnelle de l'écrivain se retrouve sous les projecteurs et sert, la plupart du temps, à expliquer ce qui a influencé l'écriture d'un texte précis. De plus, « la verbalisation des écrits les plus connus » (Fontanel (dir.) 2011, p. 88), qui permettrait, selon Evelyne Jardonnet, « de ne pas évacuer la représentation du travail de l'écrivain et de la dramatiser » (2011, p. 91), de même que « la mise en avant des engagements politiques ou des conduites sociales souvent scandaleuses » (2011, p. 88), sont deux des principaux codes propres au biopic d'écrivain. Enfin, Heidi Denzel de Tirado, dans son texte intitulé « Le “biopic” et l'érotique : *Le libertin* et la biographie cinématographique d'écrivains », déclare que plusieurs films de fiction biographique, tel *Le libertin* (Gabriel Aghion, 2000), « ont tendance à accorder une importance primordiale au contexte historique, politique et social de leur biographié » (Dion *et al.* 2007, p. 526).

Cela étant dit, pourquoi avoir si souvent opté pour le biopic afin de raconter les vies des écrivains Capote, Diderot, Ginsberg, Nelligan, Plath, Sagan, Villon, Voltaire, Zola, mais aussi de toutes ces autres personnalités connues comme Al Capone, Anne Frank, Harvey Milk, Philippe Petit ou Vincent Van Gogh? Pourquoi passer par la fiction pour transmettre ce genre d'informations alors qu'il est visiblement ardu de représenter (ou de reproduire) certaines professions (dont le travail de l'écrivain) à l'écran? Et qu'est-ce qui motive la majorité des gens à visionner un biopic plutôt qu'un documentaire biographique lorsqu'ils souhaitent se renseigner sur un individu?

3.3 Films biographiques au box-office

Du côté de la production, la réalisation d'un film de fiction sera favorisée – au détriment du film documentaire – pour des raisons financières, entre autres, les chiffres prouvant que, d'une manière générale, un biopic – malgré (ou peut-être grâce à) ses budgets bien plus élevés – rapporte beaucoup plus d'argent qu'un documentaire. Dans son article intitulé « Il y a un biopic après la vie », Julien Blanc-Gras cite les paroles du scénariste Julien Rappeneau, qui affirme que le « biopic, c'est un peu comme une marque » (2012). Blanc-Gras souligne aussi que ce genre cinématographique est devenu « une valeur assez sûre » (2012). Pour corroborer ces propos, on peut énumérer quelques-uns des films de fiction biographique qui ont, selon le Box Office Mojo¹⁶, généré les plus gros box-offices¹⁷ de tous les temps. D'abord, aux États-Unis¹⁸ : sur la première marche du podium se trouve *American Sniper* (Clint Eastwood, 2014), avec un total approximatif de 350 millions; *The Blind Side* (John Lee Hancock, 2009) occupe la deuxième place, ses recettes s'élevant à près de 256 millions; *Lincoln* (Steven Spielberg, 2012) détient le troisième plus gros box-office avec un revenu de 182 millions; et *A Beautiful Mind* (Ron Howard, 2001) arrive en quatrième position avec une somme se situant aux alentours de 170 millions. En comparaison, *The King's Speech* (Tom Hooper, 2010) a obtenu près de 75 millions au Royaume-Uni (et 339 millions ailleurs dans le monde) et, en France, *La Môme* (Olivier Dahan, 2007) a généré un peu plus de 42 millions dans son pays (et un montant similaire à l'étranger). Au Québec, il faut prendre plusieurs choses en considération : pour commencer, les revenus des films québécois ne sont, pour ainsi dire,

¹⁶ Ce site appartient à la base de données Internet Movie Database (IMDb).

¹⁷ Tous les montants suivants seront en dollars US, à l'exception des recettes des films québécois (en dollars CAN).

¹⁸ À noter que, sur Box Office Mojo, les box-offices états-uniens et canadiens sont fusionnés.

presque jamais supérieurs à leurs coûts de production (Lussier 2013); ensuite, il faut garder en tête que *Bon Cop Bad Cop* (2006, Erik Canuel) « détient toujours le record du plus grand succès de l'histoire du box-office canadien avec des recettes de 12 M\$ » (Demers 2016); enfin, il faut savoir que « *a \$5-million box-office take in Quebec is equivalent to \$300-million on a continental scale* » (« 5 millions au box-office québécois équivalent à 300 millions au box-office sur une échelle continentale ») (Yakabuski 2006). En tenant compte de tout ceci, on remarque que certains biopics québécois se sont tout de même démarqués au box-office, dont *Louis Cyr : L'homme le plus fort du monde* (2013, Daniel Roby) « avec des recettes d'un peu plus de 4 millions » (St-Pierre 2013), *Maurice Richard* (2005, Charles Binamé) avec un total d'environ 4 millions également (McCann 2006), ou encore *Ma vie en cinémascope* (Denise Filiatrault, 2004) qui a presque touché les 3 millions (Québec, Institut de la statistique 2007, p. 2).

Parallèlement, les documentaires (biographiques ou pas) n'ont jamais su répondre à de telles attentes en termes de profits. En 2011, par exemple, Michael Cieply a mentionné dans le *New York Times* que, « *based on figures compiled by Box Office Mojo, feature documentaries had combined ticket sales of about \$45 million last year. That roughly matches the box-office sales for "Saw 3D," a modest horror hit for Lionsgate* » (« selon les données compilées par Box Office Mojo, toutes les ventes de billets pour l'ensemble des documentaires correspondaient, l'an dernier, à un montant total d'environ 45 millions. Cela équivaut à peu près au box-office de *Saw* version 3D, un film d'horreur à succès bien modeste pour Lionsgate »). Il est vrai que, depuis quelques années, le cinéma documentaire est témoin d'un regain d'intérêt, que Tom Shone perçoit comme « *a direct antibody response to the superhero steroids being pumped through multiplexes*

every weekend » (« un véritable anticorps sécrété pour contrer ces stéroïdes aux allures de superhéros qui sont injectés dans les cinémas chaque week-end ») (2013). Shone soutient en effet que la notion de « réalité » s'est perdue dans cette mer de blockbusters et de franchises médiatiques, et que certains recherchent maintenant des films qui en disent davantage sur le « vrai » monde – d'où ce nouvel attrait pour les documentaires. Mais, malgré cela, hormis quelques rares documentaires qui ont récolté des recettes exceptionnelles – *Fahrenheit 9/11* (Michael Moore, 2004) est au premier rang avec presque 120 millions au box-office américain –, leurs chiffres ne rivalisent pas avec ceux de la fiction. Les documentaires biographiques *Amy* et *Man on Wire*, par exemple, ont « seulement » rapporté (respectivement) 8 millions et presque 3 millions aux États-Unis, et ce, même s'ils ont été couronnés de l'Oscar du meilleur film documentaire! Pourtant, dans les deux cas, le montage des vidéos d'archives et des entrevues a été brillamment exécuté, le fil conducteur est solide, et on sent la tension monter tout au long du film, un peu comme s'il s'agissait d'une fiction. Il ne fait aucun doute que le documentaire biographique peut être doté d'une véritable intensité dramatique et faire ressentir au spectateur des émotions aussi fortes que celles suscitées par un biopic, mais ce n'est visiblement pas suffisant pour attirer les spectateurs et, qu'on le veuille ou non, l'étiquette « documentaire » est un handicap financier.

3.4 Fiction VS documentaire : le biopic l'emporte sur son adversaire

Par conséquent, pour ce qui est des films de fiction biographique, même si force est d'admettre que la notoriété de quelques grands réalisateurs (Eastwood, Spielberg, etc.) et de certains acteurs (Bradley Cooper dans *American Sniper*, Sandra Bullock dans *The*

Blind Side, Daniel Day-Lewis dans *Lincoln* ou Russell Crowe dans *A Beautiful Mind*) ont certainement dû mousser l'intérêt et la curiosité des spectateurs, toutes ces centaines de millions récoltées au box-office sont incontestablement le reflet d'un grand engouement du public envers les biopics, et le même phénomène est observable ailleurs dans le monde, que ce soit en Angleterre, en France ou même ici, au Québec. On peut se demander si cet enthousiasme n'est pas causé, un peu comme dans le cas des documentaires, par une « soif ardente de réel » (Siroka 2014) combinés à un penchant pour le divertissement qui persiste et qui, année après année, ne cesse d'être confirmé par les chiffres.

Car, en fait, l'avantage du biopic est qu'il incarne les deux partis à la fois : il peut rapporter gros sans nécessairement entrer dans la catégorie des blockbusters; il a la faculté de renseigner sans être assimilé à « cette image didactique et austère » (Siroka 2014) dont la plupart des documentaires se sont pourtant défaits depuis des années; bref, il représente le documentaire et « le vrai monde » d'un côté, la fiction et le divertissement de l'autre. Le film de fiction biographique doit simplement trouver un équilibre, le juste milieu entre mise en scène et exactitude des faits : il n'a pas « à être strictement et exhaustivement vrai, c'est-à-dire à présenter de bout en bout une parfaite conformité des éléments, mais il est toutefois tenu d'être cohérent » (Fontanel (dir.) 2011, p. 43). La cohérence est la pierre angulaire de ce genre de film et, au final, il en revient au spectateur de se positionner où bon lui semble, de départager le vrai du faux, le fictionnel du documentaire, le divertissement du renseignement, et de se poser la question : « où s'arrête le fait et où commence la (re)mise en scène? » (Niney 2009, p. 47).

Pour toutes ces raisons, il a été convenu d'écrire le scène-à-scène d'un biopic (plutôt que d'un documentaire biographique) sur Gabrielle Roy : dans l'éventualité où cette continuité séquentielle conduirait à la rédaction d'un scénario porté à l'écran, on pourrait envisager une meilleure rentabilité ainsi qu'une plus large audience, sans pour autant trahir la véracité des informations qui se trouveront dans le film. De toute façon, comme Roy a déjà fait l'objet de plusieurs documentaires, il deviendrait quelque peu redondant d'en réaliser un autre. Et puis, comme il en sera brièvement question dans le quatrième chapitre de ce travail de recherche, le parcours de vie de cette auteure recèle un fort potentiel dramatique qui ne demande, au fond, qu'à être transposé dans un film de fiction biographique.

Chapitre 4 – Quelques notes sur ma démarche d'écriture

En effet, la vie de Gabrielle Roy a été traversée de tourments, de doutes et de petites joies quotidiennes, ce qui en fait toute la splendeur. Son cheminement personnel et professionnel est admirable, unique, et il a été sous l'influence d'une grande urgence de vivre : en 1937, après environ huit années d'enseignement, elle a décidé de tout quitter (son poste à l'institut Provencher de Saint-Boniface, sa mère, ses amis, son confort) pour partir seule à l'aventure, en Europe, grâce aux petites économies qu'elle avait réussi à mettre de côté, dans le but d'aller étudier l'art dramatique. De nos jours, accomplir un projet d'une telle envergure paraîtrait presque banal, mais à l'époque, au Canada, pour une femme de sa condition, c'était une situation exceptionnelle, hors-norme. Gabrielle Roy a beaucoup écrit sur ce choix difficile qui l'a marquée, sur sa mère qu'elle a eu l'impression d'abandonner et sur la culpabilité qui n'a jamais cessé de l'habiter suite à son départ pour la France :

Je n'avais plus de regard que pour la petite silhouette seule au milieu des êtres heureux. Je la vis serrer sur elle son manteau un peu étroit d'un geste que je reconnus seulement à cette minute lui avoir vu faire cent fois au moins et qui la peignait si bien telle qu'elle était, à la fois timide et fière. Elle me suivait de ses yeux éteints comme s'ils n'allaient cependant jamais me perdre – où j'irais! – au bout de leur regard. L'expression m'en devint insoutenable. J'y voyais trop bien qu'elle voyait que je ne reviendrais pas. (Roy 1984, p. 242)

Globalement, voici les principaux choix scénaristiques qui seront à la base de mon travail d'écriture.

D'abord, concernant le contenu, la relation entre Gabrielle et sa mère, et tout ce qui en découle, deviendra le point d'ancrage de mon schéma narratif. Cet aspect précis et

bouleversant de sa vie me fascine, me hante, et j'ai envie de l'explorer dans ma création. Suite à la lecture de l'autobiographie de l'auteure, il me semblait essentiel de montrer à quel point certains choix peuvent être déchirants même s'ils sont souvent nécessaires : Gabrielle Roy a décidé de vivre pour elle et non pour les autres, coûte que coûte, et c'est ce qui la rend aussi extraordinaire à mes yeux. De plus, le contexte historique, social et politique entourant sa vie sera recréé dans le film, puisqu'il mettra l'accent sur la détermination et l'audace dont Roy a fait preuve à cette époque, sans éclipser l'aspect biographique du film pour autant.

Quant à la forme du scène-à-scène, j'ai choisi d'éviter la structure « *cradle-to-grave* » puisque, comme l'a si bien fait remarquer Cheshire, elle donne lieu à des biopics souvent trop vastes, trop superficiels (2015, p. 43, ma traduction). Je préfère privilégier une époque marquante dans la vie du personnage, c'est donc aussi pour cette raison que j'ai choisi d'illustrer la période de la vie de Gabrielle Roy s'étalant depuis la fin de son adolescence jusqu'à la genèse de *Bonheur d'occasion*, au début des années 40, en accordant une place toute spéciale à son aventure en l'Europe. L'acte d'écriture, bien que difficile à représenter à l'écran, ne sera pas écarté du film. Plus tard, quand j'arriverai à l'étape d'écrire le scénario, j'emploierai une narration autodiégétique, c'est-à-dire que ce sera le personnage de Gabrielle Roy qui racontera son histoire en voix-off, et j'en profiterai pour glisser dans son récit quelques passages clés de son autobiographie. J'estime que les citations donneront au biopic un caractère plus intime et plus sincère. Enfin, je me baserai surtout sur *La détresse et l'enchantement* (1984) lors de la rédaction du scène-à-scène, mais je compte aussi m'appuyer sur des sources externes (les biographies de François Ricard et d'André Vanasse, la collection « Les Cahiers Gabrielle

Roy » publiée chez Boréal, etc.) pour compléter (et valider) mon schéma narratif. La rencontre entre Vanasse et Roy survenue quelques années avant la mort de l'auteure, par exemple, servira d'introduction à mon histoire.

Conclusion

En terminant, il serait bon de résumer les idées essentielles qui ont jalonné ce travail de recherche. Dans un premier temps, on a insisté sur la porosité des frontières entre la fiction et le documentaire : la présence de sous-genres cinématographiques tels que les biographies filmées, qui proviennent, en quelque sorte, d'une fusion entre des éléments de réel et de fiction, en est la preuve vivante. En effet, le biopic et le documentaire biographique se distinguent habituellement par leur mode de croyance spectatorielle respectif (fictionnalisant versus documentarisant) et par leur façon d'exposer les fragments d'une vie révolue (*mimésis* et acteurs versus images et vidéos d'archives), tandis que leur étroite connexion avec la réalité et leurs portraits de personnalités connues sont deux facteurs qui les rapprochent l'un de l'autre. À noter que certains cinéastes se sont amusés avec les codes propres aux biographies filmées : Rob Reiner, notamment, a réalisé un faux documentaire (documenteur) intitulé *This Is Spinal Tap* (1984) sur un groupe de heavy metal fictif; Pablo Larraín, quant à lui, est le créateur d'un « faux biopic » (Agence France-Presse 2016) sur Pablo Neruda. Le réalisateur chilien s'explique :

Neruda est pour moi un jeu d'illusion. C'est ce que j'aime avec le cinéma : rien n'est vraiment réel. Et c'est pour cette raison que nous n'avons pas la prétention de faire un portrait de Pablo Neruda. Nous avons lu sa poésie et son autobiographie, et nous les avons absorbées pour en tirer un long métrage sur le monde de Neruda. C'est un film sur son espace, son imagination. (Pierrette 2017)

Dans ce chapitre, on a également constaté que les biopics et les documentaires biographiques sont généralement très bien reçus par le public et la critique.

Dans un deuxième temps, après avoir survolé la notion narratologique du point de vue selon Genette et Jost, la biographie et l'autobiographie, ainsi que leurs équivalents cinématographiques, ont été décortiqués. En transposant la théorie littéraire du pacte autobiographique (de Philippe Lejeune) au domaine des films, l'ébauche d'une notion inédite (jusqu'à preuve du contraire), celle du pacte autobiographique *au cinéma*, a pu voir le jour. De plus, il a fallu analyser les quatre principaux modèles de films biographiques (le biopic, le film de fiction autobiographique, le documentaire biographique et le documentaire autobiographique) sans faire abstraction des adaptations cinématographiques, qui occupent une place importante au sein des récits de vies portés au grand écran.

On a pu observer, dans un troisième temps, qu'une personnalité connue est quelquefois sujette à un double (ou triple, ou quadruple...) traitement biographique, auquel la figure de l'écrivain n'échappe pas. En outre, il a été possible de dresser la liste des résultats au box-office de quelques-uns des plus grands succès biographiques (américains, français, anglais, québécois), que ce soit des biopics ou des documentaires.

Finalement, la dernière partie du développement de ce travail de recherche consistait à présenter la démarche scénaristique reliée au mémoire, soit un scène-à-scène portant sur la vie de Gabrielle Roy. Puisque la création est terminée au moment d'écrire ces mots, il est nécessaire de revenir sur les choix narratifs effectués au préalable, cette expérience des plus enrichissantes ayant sans nul doute permis de valider plusieurs hypothèses. Premièrement, grâce à cette continuité séquentielle, mais aussi grâce aux recherches entreprises dans le cadre du mémoire, on peut maintenant affirmer qu'il est concevable d'écrire un biopic aussi riche en informations qu'un documentaire. Certes,

aucun des deux genres ne peut se dérober à la subjectivité et à la fiction, mais ils partagent la faculté de véhiculer un message authentique et empreint de « vérité » : le scène-à-scène rattaché à ce mémoire pullule de « faits réels » confirmés par une « experte de Gabrielle Roy » (Sophie Marcotte), et les passages imaginés n'ont d'autre raison d'être que de mettre en valeur lesdits faits. Cependant, communiquer un « fait réel » dans un biopic requiert un certain encadrement : en effet, alors que, dans un documentaire, l'on pourrait se contenter de déclarer : « Gabrielle Roy a enseigné près de huit ans à l'Institut Provencher de Saint-Boniface », il devient beaucoup plus ardu de représenter ce simple constat dans un film de fiction biographique, où une contextualisation (qui s'échelonne parfois sur de nombreuses scènes) est de rigueur. Cela explique, entre autres, pourquoi la continuité séquentielle est aussi longue. Le deuxième obstacle à s'être glissé au travers du processus créatif est celui du thème central : la relation entre Gabrielle et sa mère, qui se voulait le point d'ancrage du scène-à-scène, n'a malheureusement pas pu être exploitée à son plein potentiel. Cette idée pourrait sûrement mieux se développer à l'étape de l'écriture du scénario, à l'aide des émotions, des gestes et de la voix-off de Gabrielle qui sont rarement décrits dans la continuité séquentielle.

Autrement, le but de ce mémoire et de cette création, qui était de démontrer qu'un film de fiction biographique peut être tout aussi efficace, sinon plus, qu'un documentaire biographique, semble avoir été atteint. De toute façon, si cette création ne s'avérait pas des plus concluantes, cela ne changerait rien au fait que la totalité des nominations, des prix obtenus et des revenus générés par les biopics est nettement supérieure à celle des documentaires biographiques, qui n'ont malheureusement pas encore trouvé une manière

de rejoindre un public aussi vaste, d'être davantage profitables pour leurs créateurs et, plus largement, pour l'industrie cinématographique.

Bibliographie

Agence France-Presse. 2016. « Pablo Neruda tombe de son piédestal à Cannes ». En ligne. *La Presse*, 13 mai. <http://www.lapresse.ca/cinema/festivals-de-cinema/festival-de-cannes/201605/13/01-4981329-pablo-neruda-tombe-de-son-piedestal-a-cannes.php>

Aufderheide, Patricia. 2007. *Documentary Film: A Very Short Introduction*. New York : Oxford University Press.

Aumont, Jacques. [1990] 2011. *L'Image*. 3^e éd. Paris : Armand Colin.

Aumont, Jacques. 2014. *Les limites de la fiction : considérations actuelles sur l'état du cinéma*. Montrouge : Bayard.

Aumont, Jacques et Michel Marie. [1998] 2015. *L'analyse des films*. 3^e éd. entièrement refondue. Paris : Armand Colin.

Bingham, Dennis. 2010. *Whose Lives Are They Anyway? The Biopic as Contemporary Film Genre*. New Brunswick : Rutgers University Press.

Blanc-Gras, Julien. 2012. « Il y a un biopic après la vie ». En ligne. *Le Monde.fr*, 9 mars. http://www.lemonde.fr/m-styles/article/2012/03/09/il-y-a-un-biopic-apres-la-vie_1653955_4497319.html

Boyer-Weinmann, Martine. 2005. *La relation biographique. Enjeux contemporains*. Ceyzérieu : Éditions Champ Vallon.

Breschand, Jean. 2002. *Le documentaire : l'autre face du cinéma*. Paris : Cahiers du cinéma.

Broqua, Vincent et Guillaume Marche (dir.). 2010. *L'épuisement du biographique?* Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing.

Cheshire, Ellen. 2015. *Bio-pics: A Life in Pictures*. New York : Wallflower Press.

Cieply, Michael. 2011. « A Strong Crop of Documentaries, but Barely Seen ». En ligne. *The New York Times*, 2 janvier. http://www.nytimes.com/2011/01/03/business/media/03docs.html?_r=0

Demers, Maxime. 2016. « Bon Cop, Bad Cop 2 : la complicité retrouvée ». En ligne. *Le Journal de Montréal*, 15 juin. <http://www.journaldemontreal.com/2016/06/15/bon-cop-bad-cop-2-la-complicite-retrouvee>

Dion, Robert, Frances Fortier, Barbara Havercroft et Hans-Jürgen Lüsebrink (dir.). 2007. *Vies en récits. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*. Montréal : Éditions Nota Bene.

Dosse, François. 2005. *Le pari biographique. Écrire une vie*. Paris : La Découverte.

Eröss, Gábor. 2016. *L'art de l'histoire. Construction sociale de l'authenticité et de la vraisemblance historiques au cinéma*. Paris : Éditions L'Harmattan.

Esquenazi, Jean-Pierre. 2009. *La vérité de la fiction : comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité?* Cachan : Éditions Lavoisier.

Fontanel, Rémi (dir.). 2011. « Biopic : de la réalité à la fiction ». *CinémAction*, n° 139, 221 pages.

Gauthier, Guy. 1995. *Le documentaire, un autre cinéma*. Paris : Éditions Nathan.

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

Hörmann, Pauline A.H. 1996. *La biographie comme genre littéraire*. Amsterdam et Atlanta : Éditions Rodopi.

Imbert, Patrick. 1977. « “Rue Deschambault” ou l’ouverture au monde ». Compte rendu de *Rue Deschambault* de Gabrielle Roy. *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, n° 5, p. 32-33.

Jost, François. 1983. « Narration(s) : en deçà et au-delà ». *Communications*, vol. 38, n° 1, p. 192-212.

Jost, François. 1987. *L'œil-caméra. Entre film et roman*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon.

Meizoz, Jérôme. 2008. « Avant-propos ». Dans Philippe Kaenel, Jérôme Meizoz, François Rosset et Nelly Valsangiacomo (dir.), *La vie et l'œuvre? Recherches sur le biographique*, p. 3-8. Actes du colloque de relève organisé par la « Formation doctorale interdisciplinaire » (Lausanne, 8 et 9 novembre 2007). Lausanne : Université de Lausanne.

Lecarme, Jacques. 1999. « “-graphie”? ». Dans Philippe Lejeune (dir.), *Récits de vies et médias*, p. 216. Actes du colloque du « Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Textes Modernes » (Nanterre, 20 et 21 novembre 1998). Nanterre : Université Paris X.

Lecarme, Jacques et Éliane Lecarme-Tabone. [1997] 1999. *L'autobiographie*. 2^e éd. Paris : Armand Colin.

Lejeune, Philippe. [1975] 1996. *Le pacte autobiographique*. Paris : Éditions du Seuil.

Lejeune, Philippe. 1980. *Je est un autre : l'autobiographie, de la littérature aux médias*. Paris : Éditions du Seuil.

Lussier, Marc-André. 2013. « Un film rentable? Au Québec? Ben voyons! ». En ligne. *La Presse*, 15 mars. <http://blogues.lapresse.ca/moncinema/lussier/2013/03/15/un-film-rentable-au-quebec-ben-voyons/>

Madelénat, Daniel. 1984. *La biographie*. Paris : Presses Universitaires de France.

McCann, Brigitte. 2006. « *Les Boys* ont battu *Maurice Richard* ». En ligne. *Le Journal de Montréal*, 18 janvier. <http://fr.canoe.ca/divertissement/cinema/nouvelles/archives/2006/01/20060118-080030.html>

Merzeau, Louise. 1999. « Médiologie et Moi ». Dans Philippe Lejeune (dir.), *Récits de vies et médias*, p.225 à 235. Actes du colloque du « Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Textes Modernes » (Nanterre, 20 et 21 novembre 1998). Nanterre : Université Paris X.

Metz, Christian. 1968. *Essais sur la signification au cinéma*. Paris : Klincksieck.

Metz, Christian. 1975. « Le signifiant imaginaire ». *Communications*, vol. 23, n° 1, p. 3-55.

Nichols, Bill. 1991. *Representing Reality*. Bloomington : Indiana University Press.

Niney, François. 2009. *Le documentaire et ses faux-semblants*. Paris : Klincksieck.

Odin, Roger. 2000. *De la fiction*. Bruxelles : De Boeck Université.

Pierrette, Maximilien. 2017. « Neruda : pas un biopic mais "un jeu d'illusion" selon Pablo Larrain et ses acteurs [INTERVIEW] ». En ligne. *AlloCiné*, 4 janvier. http://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_carticle=18658651.html

Québec. Institut de la statistique du Québec. 2007. « Essoufflement de l'assistance aux films québécois en 2006 ». *Statistiques en bref. Observatoire de la culture et des communications du Québec*, n° 27 (février). Rédigé par Benoit Allaire. Québec.

Rak, Julie. 2005. *Auto/biography in Canada: Critical Directions*. Waterloo : Wilfrid Laurier University Press.

Renouprez, Martine. 2000. « L'autobiographie en question : poétique d'un genre ». Dans Montserrat Serrano Mañes, Lina Avendaño Anguita et María Carmen Molina Romero (dir.), *La Philologie Française à la croisée de l'an 2000. Panorama linguistique et*

littéraire, p. 113-121. Actes du colloque de « l'APFFUE » (5-7 avril 2000). Grenade : Université de Grenade.

Rosen, Lisa. 2008. « Lori Petty's hard look ». En ligne. *Los Angeles Times*, 19 juin. <http://articles.latimes.com/2008/jun/19/entertainment/et-petty19>.

Rosenstone, Robert. 2006. *History on Film/Film on History*. Londres : Pearson.

Roy, Gabrielle. [1984] 1996. *La détresse et l'enchantement*. Montréal : Boréal.

Schaeffer, Jean-Marie. 1999. *Pourquoi la fiction?* Paris : Éditions du Seuil.

Shone, Tom. 2013. « Documentaries are the real deal in Hollywood's age of the CGI superhero ». En ligne. *The Guardian*, 23 avril. <https://www.theguardian.com/film/filmblog/2013/apr/23/documentaries-film-industry-cgi>

Siroka, Jozef. 2014. « Le renouveau du documentaire, ou la soif ardente de réel ». En ligne. *La Presse*, 5 août. <http://blogues.lapresse.ca/moncinema/siroka/2014/08/05/le-renouveau-du-documentaire-ou-la-soif-ardente-de-reel/>

Smith, Sidonie et Julia Watson. [2001] 2010. *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*. 2^e éd. Minneapolis : University of Minnesota Press.

Souriau, Étienne. 1951. « La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie ». *Revue internationale de filmologie*, n^{os} 7-8, p. 231-240.

Starobinski, Jean. 1970. *L'Œil vivant 2 : La relation critique*. Paris : Gallimard.

St-Pierre, Caroline. 2013. « “Louis Cyr” sauve le box-office québécois de 2013 ». En ligne. *Journal Métro*, 17 décembre.

Strayed, Cheryl. 2012. *Wild: From Lost to Found on the Pacific Crest Trail*. New York : Alfred A. Knopf.

Veyrat-Masson, Isabelle. 2008. *Télévision et histoire, la confusion des genres : Docudramas, docufictions et fictions du réel*. Bruxelles : De Boeck Université.

Yakabuski, Konrad. 2006. « Alliance reels in Quebec film boom ». En ligne. *The Globe and Mail*, 11 janvier. <http://www.theglobeandmail.com/report-on-business/rob-commentary/alliance-reels-in-quebec-film-boom/article727230/>

Annexe

– SCÈNE-À-SCÈNE DISPONIBLE SUR DEMANDE –