

Articoli/11:

## **Les doublages du «Je» de Guy Maddin**

di Giusy Pisano e Vivien Sica

---

Articolo sottoposto a *peer-review*. Ricevuto il 22/01/2013. Accettato il 03/02/2013

---

**Abstract:** Facing the impossible balance between the autobiography register and cinema, the latter has significantly expanded the autobiographic spectrum to make the thematic of the «I» its own and adapt it to the big screen. Guy Maddin is a particular case. His cinematographic artwork, half-way between experimental and narrative cinema, addresses in a diverted way the different levels of Maddin's life. The expression of the «I» and also its representations are multiplied, in a diegetic world which oscillates between the fantastic, the exact opposite of the autobiographic standards, and the restitution of memories. This article proposes a study of the methods, as much narrative as aesthetic, of this evocation of the «I» in cinema, through the example of the movie *Cowards Bend The Knee*.

\*\*\*

A partir du milieu des années 1980, les chercheurs ont de plus en plus porté leur attention vers la question de l'autobiographie et de l'écriture de soi au cinéma. Cet intérêt fait suite à deux processus qui se sont succédés dans le temps, puis enchevêtrés. Tout d'abord, le fort engouement que le genre a pu connaître en littérature depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, amène Philippe Lejeune à apporter une définition cadre de ce qu'est l'autobiographie moderne et contemporaine. Il écrit ainsi en 1975, dans *Le Pacte autobiographique*, ouvrage qui fait toujours référence, que l'autobiographie est un «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»<sup>1</sup>. L'autre mouvement qui participe à l'intérêt de la recherche pour la question du Moi à l'écran est l'investissement de cette problématique par le cinéma lui-même, instaurant, de fait, un vide théorique et une nécessité de savoir. En effet, dès les années 1950, des cinéastes comme Stan Brakhage, Jonas Mekas ou encore Joseph Morder, abordent le *Je* frontalement et confrontent les images à leur propre vécu, convoquant tantôt des photographies personnelles, tantôt leur propre voix en off pour

---

<sup>1</sup> P. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris 1996, p.14.

accompagner la narration, tantôt une forme documentaire autour de leurs déambulations. Cette mise en abîme du créateur à l'intérieur de son œuvre, consacrant sa subjectivité comme sujet de création et non plus comme origine génétique, contamine non seulement le cinéma dit expérimental et le cinéma documentaire, mais aussi le cinéma de fiction. Si bien qu'en 1986 à Bruxelles, se tînt un colloque ayant pour titre *Cinéma et autobiographie*<sup>2</sup>, convenant de facto qu'un lien indélébile, certain, et désormais exploitable par la science, s'était tissé entre l'art de l'écriture de soi et l'art de la mise en image du monde.

Il n'est pas question pour nous de revenir de façon historique sur la question de l'autobiographie au cinéma. Toutefois, il semble intéressant de remonter quelque peu les observations faites à l'époque et relatées par Raymond Bellour dans *Autoportraits*<sup>3</sup> afin d'apporter un nouveau regard sur cette problématique. Partons d'une double observation. Il existe une posture théorique ferme, qui affirme l'inadéquation du terme d'autobiographie et du média cinéma. Cette posture, tenue de façon première par Elizabeth Bruss<sup>4</sup>, est quelque peu proroger par Jacques Lecarme et tient en trois points. Le cinéaste, qu'il adopte une position documentaire ou fictionnelle, est confronté à la dualité de l'image qui se trouve, dans le premier cas, trop chargée de réel, et dans le second, trop chargée d'artificialité. Bruss remet ainsi en cause la question de la sincérité de l'image et son incapacité à retranscrire les émotions comme le langage. D'autre part, le cinéaste n'est pas le seul maître à bord du navire filmique. Elizabeth Bruss critique la division des tâches au cinéma, entraînant un impossible positionnement de la subjectivité par rapport à l'acte créatif. Pour remédier à cela, le cinéaste use de subterfuges qui ne font qu'accroître la distanciation avec le réel, comme les plans subjectifs par exemple. Enfin, et cet argument est repris par Lecarme<sup>5</sup>, se pose la question de l'identité. C'est également le ferment du *Pacte* établi par Lejeune pour caractériser l'autobiographie, à savoir la nécessaire identité entre auteur-narrateur-personnage. Or, pour Bruss, cette identité n'existe pas au cinéma, mettant à distance un spectateur incapable de s'identifier à l'acteur qui remplace l'auteur<sup>6</sup>. Philippe Lejeune nuance néanmoins cette position, affichant un optimisme certain quant à la capacité du cinéma à redéfinir les contours de l'autobiographie et à s'en approprier les nombreuses et différents strates<sup>7</sup>. Son scepticisme est alors de l'ordre du vocabulaire: si le cinéma peut élargir «l'espace autobiographique», est-il capable de produire une autobiographie qui en soit bien une? Cette réflexion semble toujours sous l'emprise d'une

<sup>2</sup> Cfr. R. Bellour, *Autoportraits*, in «Communications», 48, 1988, p. 335.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> Cfr. E. Bruss, *Eye for I: Making and Unmaking Autobiography*, in *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, ed. by J. Olney, Princeton 1980.

<sup>5</sup> J. Lecarme, *L'autobiographie*, Paris 2004, p. 315.

<sup>6</sup> L'argumentaire d'E. Bruss est repris et explicité par R. Bellour dans *Autoportraits*, cit., pp. 335-337.

<sup>7</sup> P. Lejeune, *Cinéma et autobiographie: problèmes de vocabulaire, L'Écriture du Je au cinéma*, in «Revue belge du cinéma», 19, 1987.

définition littéraire de l'autobiographie; or, il est certain que les contraintes propres au média cinématographique et ses particularités obligent, soit à nier le transfert de l'autobiographie de la littérature vers le cinéma, soit à en accepter la nouvelle composition, mais à certaines conditions. Dans les deux cas, une définition propre au cinéma semble être de mise. Lejeune n'avoue-t-il pas, dans *Le Pacte autobiographique*, que la définition qu'il donne de l'autobiographie n'est valable que pour la littérature européenne du XVII<sup>e</sup> siècle à 1975?<sup>8</sup> De fait, toute tentative d'approche du phénomène autobiographique (et nous prenons soin de bien utiliser ce substantif) au cinéma, à travers la définition qu'en a donné Lejeune, est vouée à nier la possibilité d'une autobiographie au cinéma puisque, comme l'a expliqué Esquenazi, au cinéma «la présentation de soi passe par la subjectivisation fictive du personnage de l'auteur»<sup>9</sup>, rompant irréfutablement le triptyque identitaire évoqué par Lejeune.

### L'autofiction cinématographique

Ce que nul ne réfute c'est la présence, voire, l'omniprésence du Moi, à l'écran et sur la pellicule. Si le cinéma est incapable de produire une autobiographie il n'en a pas moins envahi complètement l'espace autobiographique. Lorsque Bellour aborde l'autoportrait, il ne fait qu'évoquer une forme autobiographique que l'on retrouve au cinéma, il touche un aspect de la manifestation du *Je* dans le jeu des images animées. De même, lorsque Fabien Bouilly évoque les effets d'une autofiction dans son intervention au colloque *Le Je à l'écran* qui s'est tenu à Cerisy en août 1999, il ne fait qu'effleurer l'un des visages du panel des possibles autobiographiques<sup>10</sup>. Dans son intervention, Bouilly évoque le cas du film *Les Baisers de Secours* de Philippe Garrel (1989). Le film raconte l'histoire de Mathieu, cinéaste, sur le point de réaliser un film que sa femme soupçonne d'être autobiographique. Il n'y a pas identité de nom entre le réalisateur (l'auteur) et le personnage principal alors même que Garrel se met en scène. Ceci est d'autant plus frappant que Garrel met en scène toute sa famille: sa femme Brigitte Sy, son fils Louis, son père Maurice et donc lui-même. Noms et prénoms ont été changés. Le personnage principal incarné par Garrel a le même métier que le réalisateur. La présence de Garrel à l'écran devrait fonder l'identité du pacte autobiographique. Or la discordance des noms induit l'incertitude, une incertitude voulue et provoquée par le metteur en scène par un jeu d'absence/présence qui laisse bien souvent seuls dans le champ les autres membres de sa famille. Pour Bouilly, le personnage de Garrel est en réalité une figure archétypale qui vise à transcender les particularismes pour

<sup>8</sup> P. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, cit., p. 14.

<sup>9</sup> J.-P. Esquenazi, *La constitution de la subjectivité dans les mondes filmiques*, in J.-P. Esquenazi et A. Gardier, *Le Je à l'écran*, Paris 2006, p.72.

<sup>10</sup> F. Bouilly, *Les effets d'une autofiction*, in J.-P. Esquenazi et A. Gardier, *Le Je à l'écran*, cit., pp. 161-170.

atteindre la généralité. Reprenant l'argument de Jacques Aumont<sup>11</sup>, il défend l'idée que le réalisateur, tout en mettant en scène des éléments purement biographiques, tente de dépasser le stade de l'exemple pour atteindre une échelle plus globale, capable de parler à chacun. L'autofiction garrélienne fonctionne donc à l'envers: à partir d'un mélange de faits autobiographiques et de fictions, le réalisateur tente d'effacer sa subjectivité. La distorsion de la réalité personnelle a pour but d'atteindre la réalité de tous, tout en se mettant en scène pour faciliter le travail d'identification.

L'autofiction est un outil théorique sous-estimé qui a cependant le mérite d'ouvrir des perspectives herméneutiques très riches. Elle est une composante, si ce n'est la composante, la plus cinématographique de tout l'espace autobiographique. Sa difficile définition en fait cependant un terrain instable et oblige à prendre une position presque politique entre doubrovskiens et genettiens, entre une conception analytique qui agence des éléments autobiographiques véridiques dans «un processus de dévoilement du vrai en fiction»<sup>12</sup> et une autre, qui définit l'autofiction comme une affabulation, comme une mise en abîme de soi dans un univers fictif. Sans avoir à résoudre cette discorde, on peut affirmer que l'on retrouve les deux cas de figure au cinéma. Et parfois dans un seul et même film. La question est de savoir ce que les théories développées à la suite de ces deux perceptions, notamment par Vincent Colonna<sup>13</sup>, peuvent apporter à l'analyse filmique et à l'appréhension du phénomène autobiographique au sens large, dans le cadre des études cinématographiques.

Dans *Cowards Bend The Knee* (2002), de Guy Maddin, les phénomènes autofictionnels s'entrechoquent et nourrissent une évocation très personnelle et très autobiographique de la vie de l'auteur. Celui-ci en parle tour à tour comme d'une «blatant autobiography»<sup>14</sup> ou plus sobrement, comme d'un film à «99 % autobiographique»<sup>15</sup>. Il l'insère même dans une séquence de sa filmographie qu'il appelle *The Me Trilogy* qui comprend également *Brand Upon The Brain* et *My Winnipeg*. Sous couvert d'une histoire fantasque, potache et fantastique, Guy Maddin raconte des morceaux de sa vie, crée des parallèles entre la réalité et la fiction, meut ses sentiments d'adulte en sentiments d'enfant. Animé par une quête des origines tantôt nostalgique, tantôt très violente, il joue de la dissimulation et de la confrontation pour faire éclater ses émotions personnelles à travers les images. Le *Je* n'est pas seulement la matière du film, tant il est déformé, disloqué, raboté, méconnaissable. Pourtant, rares sont les films qui transpirent autant la personnalité de leur auteur; car Maddin préfère faire siens les propos de Goethe plutôt que ceux de Lejeune: «un fait de notre vie ne vaut pas en tant qu'il est vrai, mais en tant qu'il signifie quelque

<sup>11</sup> J. Aumont, *Du visage au cinéma*, Paris 1992, p. 200. Cité par F. Bouilly, *ibid.*

<sup>12</sup> S. Doubrovsky, *Autobiographies, de Corneille à Sartre*, Paris 1988, p.69.

<sup>13</sup> V. Colonna, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch 2004.

<sup>14</sup> G. Maddin, entretien accordé à R. Enright en 2003, à l'occasion de la publication du script de *Cowards Bend The Knee*, cité dans W. Beard, *Into The Past: The Cinema of Guy Maddin*, Toronto 2010, p.193. Traduction: «une autobiographie flagrante».

<sup>15</sup> *Ibid.* Citation: «almost ninety nine percent autobiographical».

chose»<sup>16</sup>. Aussi, le réalisateur manitobain se met-il à la poursuite non pas de l'exactitude des faits, mais bien de la sincérité des sentiments éprouvés à l'instant où ces événements se sont produits. Le film est assez symptomatique des fluctuations de la notion d'autobiographie au cinéma mais aussi des divergences de point de vue sur la définition de l'autofiction. Simplement, nous allons essayer de voir, au regard de l'état actuel des connaissances sur l'autofiction, comment Maddin construit un récit de soi original et par quels procédés il fait basculer la narration biographique dans l'autofabulation. En somme, nous partons à la recherche des *Je* qui habitent – si ce n'est qui sont.

### **Cowards Bend The Knee: déréalisation du récit**

Maddin met en place un système de déréalisation du récit autobiographique en trois temps. Si *Cowards Bend The Knee* est autobiographique, alors rien ne doit en rendre l'idée possible, et l'identité de nom entre le réalisateur et son personnage principal doit apparaître comme un leurre, une absurdité, une énième exubérance. L'histoire de sa vie se construit donc à l'encontre de tout procédé rétrospectif et de toute retranscription logique et réaliste des faits de vie. Ce refus du réalisme autobiographique, élément pourtant essentiel à l'adhésion du spectateur à l'idée qu'il est face à un récit de soi, se caractérise dès le départ par des choix scénaristiques ambivalents. Guy Maddin est bien au centre de l'action puisqu'il s'agit du nom du personnage principal. Seulement, ce qui lui arrive est autrement plus spectaculaire et défie la logique réaliste: Guy Maddin tombe amoureux de Meta et délaisse sa petite amie du moment, Veronica, alors qu'elle est en plein avortement. Alors qu'il s'éloigne avec sa nouvelle muse, Veronica s'en va mourir seule sur la glace et revient plus tard dans le film sous la forme d'un fantôme que le personnage de Guy Maddin ne reconnaît pas. D'autre part, dans le dernier tiers du film, Guy Maddin est amputé de ses deux mains par le docteur Fusi, mais va tout de même disputer un match de hockey avec l'équipe des Maroons. Enfin, les dernières séquences du film voient le réveil de statues de cire qui viennent soutenir Guy Maddin puis la transformation de ce dernier en statue (il ne s'appelle alors plus Guy Maddin mais Red Dunsmore).

La trame générale du film est totalement fictionnelle et se permet des incursions dans des genres cinématographiques qui ne relèvent pas de l'évocation autobiographique. Aussi, le film est tantôt capable de sombrer dans l'horreur, lorsqu'on assiste à l'amputation de Maddin ou à l'avortement de Veronica, tantôt dans le potache et le burlesque comme lorsqu'il étrangle tour à tour son meilleur ami Mo Mott en plein commissariat devant ses collègues qui ignorent incroyablement la scène, puis Shaky, l'amant de Liliom, en plein match de hockey. A ce titre, le développement scénaristique fictionnel est accompagné d'une esthétique de

<sup>16</sup> J. W. von Goethe, *Conversation avec Eckerman*, 30 mars 1831, Paris 1930, p.141, à propos de son autobiographie *Poésie et Vérité*, cité par D. Zanone, *L'autobiographie*, Paris 1996, p. 26.

l'excès qui dépasse les impératifs autobiographiques classiques. En étirant les imaginaires liés à l'horreur et au fantastique, Maddin déplace le curseur de l'autobiographie dans la fiction. L'excès est partout, notamment dans la caractérisation hypersexuée des personnages. Ceux de Meta et de Liliom, la mère de Meta dans le film (et la tante de Maddin dans la vraie vie) sont ainsi des stéréotypes, tragique pour la première, et de femme fatale pour la seconde. Meta est affublée d'une hystérie malade et vengeresse. Elle est manipulatrice et déborde d'une sensualité qui n'évoque que frustration au personnage principal puisque celui-ci n'a pas le droit de la toucher. Liliom est une anthologie de fantasmes sexuels à elle-seule. Patronne de salon de coiffure le jour, elle est tenancière de bordel la nuit. Autoritaire, elle est à la fois la femme adultère nymphomane et la perverse sans tabou (voire par exemple, la séquence où elle demande à Maddin de lui faire un *fist-fucking*). Ces stéréotypes poussés à l'extrême agrémentent une logique de déréalisation totale du récit et une dérégulation des normes autobiographiques afin de bousculer les repères du spectateur. Toutes les lois du *Pacte* sont ainsi émoussées: s'il y a bien identité entre le nom du réalisateur et le nom du personnage principal, l'acteur est là pour rappeler qu'il n'y a pas identité physique et l'absence d'un «je» énoncé de la part du narrateur porte à confusion. Il est impossible de croire à la véracité des faits racontés. Maddin a toujours ses mains, on l'imagine mal tomber amoureux d'un fantôme ou se transformer en statue de cire. De fait, le doute s'instigie: puisque la connivence est impossible, la fiction narrative l'ayant emportée sur le réalisme attitré, comment croire en la sincérité de l'auteur?

### **Le cadre spatio-temporel**

On assiste également à une décomposition du cadre spatiotemporel, un peu à l'image de ce que pouvait être le monde à l'époque du Big Bang. D'un point de vue spatial, l'action se déroule en très peu d'endroits et ces derniers accumulent des fonctions parfois surprenantes. Le salon de coiffure, gynécée anxigène où le jeune Guy Maddin est soumis aux désirs des femmes qui le dominent, se transforme la nuit en un bordel, temple de débauche où ce même Maddin n'est jamais convié. Ajoutons à cela que l'arrière-salle du salon est une chambre d'avortement clandestine. L'espace de la patinoire, autre lieu symbolique, ici de la masculinité, tantôt éclatante, tantôt décadente, est partiellement éludé par la mise en scène du réalisateur. Il se contente bien souvent de filmer des joueurs sur la glace en prenant soin que tout le reste de l'enceinte soit plongée dans le noir, créant un sentiment paradoxal d'enferment et d'infini. La démarche est similaire pour ce qui est de la temporalité.

Les canons de l'autobiographie impliquent un récit rétrospectif de l'évolution de la personnalité d'une personne. Sous entendu, le champ temporel dans lequel se situe l'action est compris entre la naissance de l'individu qui se raconte et l'instant où il écrit, sa mort étant, par la force des

choses, ineffable. Comme l'explique Judith Butler dans *Le récit de soi*, il est possible au «je» de raconter son origine, à condition de verser dans la fiction et de faire référence à des notions qui lui ont préexistées<sup>17</sup>. Cela ne signifie pas que l'écrivain (ou le cinéaste) déplace l'origine de sa personnalité dans une autre temporalité que celle de son existence mais qu'il en trouve des ramifications en dehors. Dans *Cowards Bend The Knee*, il n'est nullement question ni de récit rétrospectif, ni de récit chronologique. Il faut tout d'abord remarquer qu'il n'existe aucune référence temporelle. Pas une heure, pas une date qui puisse permettre de situer dans l'Histoire le feuilleton de vie qui nous est proposé. Tout ce que nous avons, c'est la date de naissance du réalisateur, à savoir 1956 (et ceci est une donnée extra-filmique). Le personnage de Maddin semblant avoir entre 20 et 30 ans, le récit devrait se dérouler dans les années 70 ou 80. Or rien ne nous indique que c'est effectivement le cas. Costumes, décors, postures, jeu des acteurs, tout fait penser aux années 20. Dans les commentaires du DVD français, édité par ED Distribution, Maddin dit avoir placé son autobiographie avant sa naissance, «là où [sa] vie semble avoir vraiment commencé et où se sont déroulés les mélodrames dignes d'intérêt et les mythes qui [l]'ont façonné»<sup>18</sup>. Autrement dit, nous voilà dans une autobiographie complètement achronique, déplacée dans une époque que l'auteur n'a jamais connue mais qu'il apprécie tout particulièrement. William Beard, dans *Into The Past*, précise que l'action se situe autour des années 1920 ou 1930, à Winnipeg. Or, pour prendre l'exemple du hockey, les Maroons n'existaient pas encore en 1930. Toute la vie de l'auteur, en plus d'être complètement sous l'emprise de la fiction, est donc jouée dans un espace-temps que Maddin ne peut que fantasmer.

A cela s'ajoute une fragmentation des événements de la vie de Maddin. Les éléments biographiques sont donnés dans le désordre, asservis à la structure fictionnelle. Ainsi, dans la même séquence peuvent se côtoyer des sentiments de la vie d'adulte de Maddin et des anecdotes de l'enfance, et inversement, rendant tout à fait prégnante la superposition des strates temporelles. Il déclare, toujours dans les commentaires du DVD: «le miroir s'est brisé, beaucoup d'éléments autobiographiques sont revenus à travers le prisme déformant du verre cassé et les faits authentiques sont apparus dans des variantes les plus inattendues». En voulant faire transparaître l'évolution de sa personnalité, Maddin a totalement achevé l'idée d'une chronologie des événements. En situant le récit dans ce qu'il appelle sa «préhistoire»<sup>19</sup>, Maddin réalise la description des origines du «je» qu'expliquait Judith Butler: il fait simultanément acte de fiction et d'introspection.

---

<sup>17</sup> J. Butler, *Le récit de soi*, Paris 2007, p. 37.

<sup>18</sup> G. Maddin, *Commentaires du DVD français*, Canada 1990.

<sup>19</sup> G. Maddin, *Hi, I'm Guy. I made this thing*, extrait retranscrit du *Commentaire du DVD canadien de Cowards Bend The Knee*, Zeitgeist Video 2003, in D.K. Holm, *Guy Maddin Interviews*, Jackson 2010, p.67. Maddin dit exactement: «I decide to set the film in my prehistory».

### Entre fiction et introspection

On voit bien ce qui prédomine dans l'approche autobiographique de Maddin. Les émotions, si elles ne peuvent passer par le langage, doivent être hypertrophiées pour être véritablement ressenties au cinéma. La question du langage soulevée par Bruss est alors annihilée. Car non seulement les émotions sont ici retranscrites, mais elles le sont sans l'aide du langage puisque le film est muet. Seuls les intertitres viennent sporadiquement apporter de tierces informations sur le déroulement de l'action ou le contenu des dialogues. Ce sont bien les images, le traitement extrême de chaque séquence, qui composent une succession de paroxysmes dramatiques et qui retranscrivent l'évolution des sentiments de l'enfant et de l'adulte Guy Maddin.

La démarche de Guy Maddin est avant tout poétique et elle repose sur une introspection qui, sous couvert d'irréel et de fantastique, cherche à percer les traumatismes de l'enfance et à retrouver, non sans une grande nostalgie, les sentiments du gamin qu'il fut en le mettant face à des désillusions d'adulte. Son entreprise se construit en opposition avec l'idée de Lejeune selon laquelle l'acte poétique, en tant que production artistique, ne fait que souligner l'artificialité et met à distance le lecteur ou le spectateur, rendant ainsi impossible toute identification et toute prétention autobiographique<sup>20</sup>. Pour Maddin, c'est la production d'artificialité qui défait le sens de l'Histoire pour atteindre l'essence des choses, les origines du *Je*. Il s'inscrit donc dans une perspective beaucoup plus rousseauiste voire aristotélicienne. En affirmant d'abord que la seule vérité qui compte relève de la vérité intérieure de l'auteur, il infléchit la toute puissance du fait pour le subordonner à celle de l'émotion. D'autre part, il fait sien les écrits d'Aristote dans la *Poétique*, refusant l'anecdote de l'Histoire pour chercher l'essence des événements par l'art de la Poésie<sup>21</sup>. Maddin, en privilégiant la sincérité de son ressenti au dépend de la véridicité des faits, prend le pari de faire un poème cinématographique et autobiographique.

### Dispersion du moi dans l'univers diégétique: «je» n'est pas un autre mais des autres

La matière fragmentaire est la base de la poétique maddinienne. Si bien que, et nous y reviendrons plus tard, non seulement les souvenirs sont éclatés mais le «je» est également disséminé dans tout le récit. Pour se raconter, un seul personnage ne suffit pas à Maddin qui ressent l'obligation «d'incarner» nombre de ses personnages. Comme rappelé en introduction, le média cinéma a besoin, pour que l'auteur soit présent à l'image, qu'il y ait un transfert de subjectivité. C'est ce qu'expliquait Esquenazi au colloque

<sup>20</sup> P. Lejeune, *L'autobiographie en France*, Paris 1971, pp. 30-31. Lejeune dit exactement: «le récit en vers porte déjà à simple lecture les 'signes extérieurs' de la fiction et de l'art [...] et empêche le lecteur d'entrer dans le jeu autobiographique».

<sup>21</sup> Cité par D. Zanone, *L'autobiographie*, cit., p. 26.



de Cerisy en 1999: pour que le spectateur adhère à l'idée autobiographique, la subjectivité de l'auteur doit être fictivisée<sup>22</sup> et ce par le biais de l'acteur auquel il confère ses caractéristiques propres et qui agit de façon à rendre le récit crédible (sauf lorsque le réalisateur est aussi acteur, comme c'est souvent le cas de Woody Allen par exemple). On peut parler chez Maddin d'une fictivisation multiple ou, comme le dirait Esquenazi, d'une subjectivité «disséminée [...] dans le monde du film», au regard de la multiplicité des personnages qui sont potentiellement des incarnations du réalisateur. Cet éclatement du «je» est proportionnel au besoin d'exhaustivité du réalisateur: si sa vie n'est pas narrée de façon cohérente, chronologique et réaliste, Maddin a tellement voulu en raconter qu'il a été obligé de disséminer sa subjectivité fictive dans au moins quatre personnages.

Le premier, le plus évident, est le personnage de Guy Maddin incarné par l'acteur Darcy Fehr. Il est le personnage qui permet l'identité entre l'auteur et le personnage principal, ne résolvant toutefois pas le problème du narrateur qui reste ici complètement omniscient. Il est aussi la face la plus dépréciée du réalisateur. Dans l'univers diégétique, Guy Maddin est la figure de la lâcheté par excellence: il délaisse sa petite amie pour une fille plus excitante, il ment à son père en oubliant d'aller rendre visite à sa mère mourante, il est incapable d'assumer ses actes et est symboliquement dépossédé de sa virilité à plusieurs reprises tout au long du film. C'est l'incarnation pathétique du réalisateur adulte, celui qui fait écho à *The Child Without Qualities*, scénario avorté qui devait retracer une partie de l'enfance de Maddin et dont le titre évoque l'image qu'il avait de lui-même.

Plus étrange est l'incarnation de Maddin dans le personnage de Meta. Meta est la face révoltée de Maddin, mais aussi son pendant incestueux. *Cowards Bend The Knee* est construit sur le même schéma narratif que *l'Électre* d'Euripide. Or si l'on applique strictement la redistribution des rôles, celui d'Électre, héroïne de la tragédie grecque, devrait échoir à Meta, faisant du personnage de Guy Maddin, son frère, Oreste. Mais ce qui permet de faire de Meta une véritable incarnation de Maddin à l'écran, c'est surtout son ascendance et son rapport admiratif à la figure paternelle. Elle a en effet gardé par amour les mains tranchées de son père, image qui fait écho aux photos souvenirs gardées au grenier dans *The Dead Father*, le premier film de Maddin. Surtout, dans l'univers filmique, le père de Meta s'appelle Chas, à l'instar du père du réalisateur. On sait que le père de Maddin est décédé alors qu'il n'avait qu'une vingtaine d'année, ce qui permet de faire un parallèle avec la situation de Meta, elle aussi jeune orpheline de père.

La troisième incarnation est fugace: dans le chapitre neuf, *Hands Off!*, Guy Maddin vient de se faire amputer de ses deux mains. Il est dans les vestiaires de la patinoire et, pendant que tous les autres joueurs se changent autour de lui, il se retrouve bien incapable de lasser ses chaussures seul. Un jeune enfant vient l'aider à se chausser. Puis il le coiffe et apporte des quartiers d'orange avant de lui enfiler ses gants de hockey. Ce petit garçon

---

<sup>22</sup> J.-P. Esquenazi, *La constitution de la subjectivité dans les mondes filmiques*, cit.

est en réalité la réminiscence du petit Guy Maddin qui passait une partie de sa vie dans les vestiaires de l'Arena de Winnipeg. Lorsqu'il confie ses souvenirs, le réalisateur manitobain aime insister sur le temps qu'il passait dans les vestiaires en compagnie de son père, manager de hockey. Ce petit personnage est caractéristique de l'introspection fournie par Maddin: en fouillant dans ses souvenirs d'enfance, il donne à voir des séquences vécues par des adultes tout en conservant le regard enfantin de la situation.

Enfin, la plus énigmatique des incarnations est certainement celle de Red Dunsmore. Le dernier chapitre, *The Furies*, s'achève sur une image du personnage de Guy Maddin figé, à genoux, au milieu des autres statues de cire. En lieu et place du nom de Guy Maddin, c'est celui d'un certain Red Dunsmore qui apparaît sur l'écriteau, aux pieds de la statue. Il s'agit très certainement d'un clin d'œil à Fred Dunsmore, véritable joueur de hockey de l'équipe des Maroons, qui gagna l'Allan Cup en 1964. Ce dédoublement est assez paradoxal. D'un côté il achève la dépossession du lâche, en lui ôtant jusqu'à son nom et son prénom; de l'autre, il est comme un hommage à une figure historique du hockey et à un joueur que Maddin aime beaucoup.

Aussi multiple soient les personnages qui incarnent Guy Maddin à l'écran, il n'y a en réalité que deux «je» qui se disputent la scène, les deux mêmes que recoupe la notion d'autofiction, de Doubrovsky à Colonna. Schématiquement, les deux écoles contestent la valeur du «je» dans le récit. Pour l'auteur de *Fils*, le récit autofictionnel est un réagencement de faits purement autobiographiques dont la vérité surgit par la mise en fiction. Autrement dit, l'univers retranscrit est réel, et c'est l'auteur, tout puissant, qui décide de se mettre en fiction à l'intérieur de celui-ci. Nous avons donc affaire à un «je» fictif, évoluant dans un univers teinté de réel et inspiré d'événements qui le sont également. L'approche de Colonna et de Genette se situe aux antipodes. Pour eux, l'autofiction est l'exacte contraire, c'est-à-dire une mise en abîme du véritable «je» dans un univers fantastique ou irréaliste. Le Moi ne subit pas de modification (il n'est pas fantasmé) mais est mis en scène dans des déambulations iconoclastes qui peuvent toutefois être abreuvées d'éléments biographiques. C'est dans cette tenaille, entre *Fils* et Lucien de Samosate, qu'évoluent les «je» de Guy Maddin.

Les différentes incarnations de Maddin renvoient hypothétiquement à un seul «je», celui de l'auteur, par ailleurs dissimulé tout au long du récit. L'omniscience du narrateur préserve partiellement le réalisateur, car s'il est bien l'auteur, on ne sait pas à travers quels yeux l'histoire est racontée. Ce «je véritable» erre dans un univers diégétique mâtiné de fantastique. Il est donc très délicat de situer cette partie de Maddin. On pourrait la chercher dans les errements du réalisateur, dans ses erreurs et ses approximations, dans la partie inconsciente ou systématique de sa réalisation. En soi, la structure du film, voire le film lui-même, constitue une image assez fidèle de l'homme: échevelé, enlevé, exténuant, déviant. Maddin est un peu tout cela. Mais le réalisateur ne semble pas mu par une volonté démonstratrice, et la dimension fantastique de son errance diégétique n'est qu'une succession de prétextes pour trouver les grandes caractéristiques de l'adulte qu'il est

devenu. Il dépeint une facette de sa personnalité qu'il estime majeure, celle de la lâcheté, face à ses contradictions amoureuses, face aux drames familiaux qui ont marqué sa jeunesse, face aux femmes en général. Mais il cherche aussi quelque chose, le regard d'enfant qu'il a perdu. Déçu par la vie d'adulte, il se projette et invente un «je». Au «je» adulte, Maddin oppose un «je» d'enfant, une projection de soi dans le regard de celui qu'il cherche à retrouver. Nous sommes alors dans la partie autofabulatrice du récit: en quête de ce qui l'a fait devenir lui, Maddin organise des rencontres avec son enfance et fantasme son «moi». Les retrouvailles sont impossibles, il le sait.

Le «je errant» est confronté à un «je fabulé», fruit des allers-retours du réalisateur dans son passé et dans son imaginaire. Ce double est une incarnation fantasmée, excessive et contradictoire, à l'image du jeu qu'opère le réalisateur en accumulant les genres cinématographiques dans un seul et même récit. La cohabitation des sentiments reconstitués, à des époques très différentes, fait éclater un peu plus le récit. Sont confrontés les souvenirs de l'adulte et les ressentis imaginaires de l'enfant, chargeant les images d'un hiatus impossible à relever. Il y a là, pourtant, une véritable position autobiographique: l'auteur fait face à ses démons et à l'incomplétude de sa mémoire. En confrontant la contemporanéité de son regard de cinéaste à ses sentiments d'enfants reconstitués *a posteriori*, Maddin se retrouve dans la position de l'écrivain qui juge ce qu'il a été, ce qu'il est devenu, non sans un certain acharnement. Ce double imaginaire est nourri des bribes biographiques que Maddin veut bien lui donner, relevant parfois de l'anecdote ou du trauma véritable, sans devenir pour autant, un reflet sensé de la réalité.

### Une esthétique du souvenir

L'autofiction de *Cowards Bend The Knee* est, selon la typologie établie par Colonna, à la fois de nature fantastique, en cela qu'elle convoque des éléments surnaturels ou irréels qui dépassent la rationalité du protagoniste et le plongent dans un univers imaginaire hors du commun, et biographique car elle convoque des fragments de vie<sup>23</sup>. C'est toute une nouvelle forme de fragmentation qui est opérée ici, avec pour unités de base, le plan et le souvenir. Ce dernier élément est une matière intarissable pour l'intrigue qui regorge d'anecdotes autobiographiques très fortes et souvent utilisées de façon symbolique. Nous avons essayé de les regrouper et d'établir également une typologie du souvenir et de sa présence à l'écran.

Le souvenir cinématographique le plus évident est celui qui a été réellement vécu et raconté comme tel. Il s'agit alors d'un souvenir dont la valeur est factuelle. Il vient agrémenter le récit de vie en lui donnant une contenance de vérité, il nourrit profondément l'intrigue car il a une valeur à la fois narrative et symbolique. Le meilleur exemple, nous l'avons déjà

---

<sup>23</sup> V. Colonna, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, cit. Pour l'autofiction fantastique se référer pp. 75- 92; pour l'autofiction biographique pp. 93-117.

abordé, est le passage où Maddin évoque le petit garçon qu'il était et qui aidait les joueurs dans les vestiaires en les aidant à s'habiller ou en leur apportant des victuailles. Ce petit garçon est la manifestation diégétique de l'esprit d'enfance après lequel court Maddin durant tout le film. Il est aussi un prétexte narratif pour souligner l'impotence du Maddin adulte, amputé de ses mains, autrement dit, de sa capacité d'action et de son humanité. L'enfant vient lui rappeler l'être qu'il était, son innocence et sa loyauté. Il y a également des souvenirs d'ordre conjoncturel. Il s'agit là de souvenirs qui n'ont pas d'incidence sur la narration mais qui constituent des agréments venant appuyer l'impression globale de véracité. Il peut s'agir de personnages existants dans le monde réel, comme la tante Liliom, les parents de Guy Maddin ou les joueurs de hockey. Mais il peut également s'agir de lieux qui sont les véritables écrans du souvenir. L'Arena de hockey ou le salon de coiffure par exemple. Ces souvenirs sont vecteurs de mémoire, c'est-à-dire qu'en plus d'incarner eu même une mémoire, ils en produisent.

Les lieux font ressurgir les souvenirs de ce qui s'y est passé, les individus rappellent ce que l'on a partagé avec eux. Enfin, et c'est peut-être plus subtile, il y a des souvenirs d'authenticité qui ne relèvent pas de la présence physique mais de la présence émotionnelle. Il s'agit, pour reprendre les termes de Lejeune, de la fidélité de l'auteur à l'état de ses sentiments. Ces souvenirs sont particulièrement sensibles puisqu'il s'agit de retrouver les émotions, de tenter de retranscrire avec sincérité ce qui a été ressenti au moment du souvenir raconté. La technique de Maddin pour retrouver cette sincérité enfantine consiste à tout hypertrophier, qu'il s'agisse de la violence pour évoquer un traumatisme d'enfance (comme le suicide de son frère par exemple), de la sexualité (les premiers émois sexuels dans le salon de coiffure, à regarder des bas résilles), ou du rejet (l'éviction du gynécée provoquant à la fois un sentiment de solitude profond et un sentiment de suspicion quant à ce qui s'y passait).

Afin de faire comprendre au spectateur que le film évolue constamment dans l'univers du souvenir mais aussi du fantasme – les deux étant liés pour Maddin – le réalisateur s'emploie à deux choses: développer un univers filmique intemporel et flou, dont les formes esthétiques sont empruntées d'un passéisme qui induit l'impression de souvenir permanent; reproduire les mécanismes mnésiques par une esthétique du fragment qui est, selon nous, la transcendante vertèbre du cinéma de Maddin. L'imitation du passé est flagrante dans les choix esthétiques de l'auteur. On notera par exemple l'utilisation d'un noir et blanc vieilli et granuleux, qui n'est pas sans évoquer cette mode actuelle du *found footage*<sup>24</sup>. Le tournage en Super 8 n'est certainement pas anodin. D'un côté, il permet effectivement d'obtenir une image de qualité moyenne, facilement détériorée par le temps ou un simple grattage. Mais l'ambition de Maddin n'est pas de faire «sale», c'est de faire

---

<sup>24</sup> Nous n'y associons bien évidemment pas G. Maddin, qui tourne en Super 8 ou en 16mm depuis son premier film, *The Dead Father*, avec une constance qui va à l'encontre de l'idée même de mode. Cela ne l'a pas empêché de tourner quelques films (ou morceaux de films) en 35mm et de s'essayer au numérique sur son dernier film, *Keyhole* (2012).

*vieux*. Ce que veux suggérer le réalisateur c'est le flou d'une temporalité révolue et dont on ne sait rien. Le Super 8 est un format familial, induisant une notion d'intimité très forte. Aussi, lorsque Maddin filme, il donne ce sentiment d'être à la fois dans la théâtralité échevelée mais aussi face à des films de famille tournés avec les moyens du bord, dans des décors du quotidien. Ce format est une récurrence forte. Son premier film, *The Dead Father*, est lui aussi un témoignage autobiographique tourné en S-8. Il y évoque le difficile deuil de son père, convoquant à la fois les lieux de vie de la famille et les traces des souvenirs communs (les photographies dans le grenier). Le Super 8 génère donc cette double appartenance, à la fois à la surréalité et à l'intimité familiale, appartenance accrue par le nombre important de plans flous et une musique hors d'âge.

Les plans flous ne sont pas volontaires, de l'aveu même de Maddin. C'est particulièrement visible sur les intertitres parfois à la limite de la lisibilité. Le réalisateur s'excuse d'ailleurs:

Je demande à tous de m'excuser pour ces intertitres flous. J'ai refusé de tourner une deuxième fois la moindre scène de ce film, et lorsque j'ai oublié de faire le point avec la caméra et que les images sont revenues très floues du labo, j'ai décidé de m'en servir malgré tout. D'ailleurs ça m'est arrivé tellement souvent qu'il aurait fallu tourner à nouveau un nombre incalculable de scène. C'est devenu une sorte d'esthétique du souvenir<sup>25</sup>.

Certes involontaires, ces plans participent de fait à ce sentiment de flottement généralisé et à l'esthétique globale défendue. Les images apparaissent comme inexactes, rognées sur leurs contours, à la fois comme rongées par le temps qui passe mais aussi, à demi effacées par une mémoire qui oscille entre fulgurance et hésitation. L'inexactitude des plans renvoie du même coup à l'inévitable défaillance de la mémoire.

Le son joue un rôle particulier. Plus qu'une simple illustration musicale, Maddin a fait un énorme travail sonore afin d'insuffler une dimension très onirique à l'ambiance du film. Ce dernier étant muet, l'atmosphère sonore doit capter l'attention du spectateur et mettre l'accent sur des éléments particuliers. Deux stratégies se détachent alors. La première consiste à perpétuer cette idée de film du passé, en accolant une musique très ancienne à chaque chapitre. La deuxième, est de cibler très précisément les bruits et les sons importants que le spectateur se doit d'entendre. C'est ce dernier choix qui nous intéresse le plus. Le film est à la base une installation pour une galerie d'art de Toronto. Il a donc été sonorisé *a posteriori*. Cette sonorisation est partielle et partielle. Seuls certains sons ont été choisis afin de guider le spectateur vers ce qu'il y a d'important à entendre. Maddin justifie son choix en prétextant que les films parlants sont noyés dans le bruit et qu'il y a trop de bruits parasites. Si bien que les spectateurs n'imaginent plus quel bruit pourrait bien faire un croisement de jambes par exemple. En focalisant l'attention sur des sons précis, l'effet est double: d'un côté le

---

<sup>25</sup> G. Maddin, *Commentaires du DVD français*, cit.

réalisateur stimule l'imagination de son spectateur en le laissant imaginer des sons secondaires, au même titre qu'il imagine quelle voix peuvent avoir les acteurs. De l'autre il focalise leur attention sur des sons mécaniques, répétitifs et souvent asynchrones. L'exemple du bruit de la sonnette est particulièrement révélateur car il permet une utilisation métaphorique de ces sons: Maddin crée une analogie entre la pénétration d'un doigt dans les fesses de Mo Mott, lorsque celui-ci prend sa douche dans les vestiaires de l'Arena, et la gravité du doigt qui sonne au salon de coiffure le soir de l'avortement de Veronica. Ces sons, outre leur fonction symbolique, ont une dimension mnésique très forte. De même que la mémoire ne retient que certaines images, les souvenirs sonores sont eux aussi partiels dans l'imaginaire de Maddin. Là encore, c'est bien la notion de fragment qui prévôt et qui alimente la narration.

L'ultime manifestation de cette esthétique de la fragmentation, véritable socle du schéma narratif développé par Maddin, relève à l'évidence du montage. Maddin lie réellement l'esthétique du souvenir et la teneur mnésique de son récit par ce biais, en cherchant à imiter les mécanismes du rêve, de l'inconscient et de la mémoire. Il suggère ainsi que les fragments du film, que les images, s'entrechoquent comme les images qui constituent nos souvenirs. Cette idée est particulièrement puissante car elle dirige toute la technique de montage établie par Maddin et son monteur, John Gurdebeke. Cette méthode, trouvée par hasard en séance de montage, s'appelle le *scrolling* (littéralement, le défilement). Elle consiste à articuler des fragments extrêmement courts en les confrontant les uns aux autres et en les répétant, par avance et retour rapide, afin de créer une sensation de vertige et de vitesse. Associé aux techniques issues du montage soviétique, le *scrolling* permet de faire vivre le souvenir en images, car comme le précise Maddin, l'on «se joue constamment les mêmes images quand on se souvient de nos moments préférés»<sup>26</sup>.

Le plan constitue le fragment. Il est partial, délimité dans le temps et dans l'espace. La numérisation des rushs permet l'éclatement des fragments et leur démultiplication. Ainsi, en répétant plusieurs fois, parfois à la suite, les éléments filmiques, Maddin recrée une mécanique mnésique. La mémoire étant partielle et friable, le fragment de mémoire permet de rapporter toute une série de phénomènes concomitants à celui-ci, en se trompant parfois. L'unité du plan ne remplace pas en effet le fragment de mémoire mais s'y substitue dans l'univers diégétique. Il est une fictivisation de la mémoire, et le montage une fictivisation des mécanismes inconscients qui l'animent. De fait, cette technique permet de manipuler le fragment à l'infini, comme lors de la poignée de main entre le père de Guy Maddin et ce dernier, au moment où il promet d'aller voir sa mère à l'hôpital (ce qu'il ne fera pas). Durant le match de hockey, certains plans sont tellement accélérés qu'on ne peut rien y distinguer de figuratif. Ils peuvent être parfois terriblement étendus, comme lorsque Meta courtise Maddin durant le premier avortement. L'unité

---

<sup>26</sup> *Ibid.*

de plan est alors élastique. Sa signification est modulable en fonction de la temporalité et du nombre d'occurrence qu'on lui accorde. Si bien qu'il est évident que cette technique a une fonction narrative réelle, discursive, mais aussi expérimentale.

Si l'autobiographie telle qu'elle est définie par Lejeune est probablement impensable dans le cinéma de fiction, majoritairement représenté dans la production actuelle, l'espace autobiographique est si ample et si malléable, que le «je» doit être considéré comme un objet majeur pour le cinéma. L'exemple de Guy Maddin démontre toute l'étendue et toute l'élasticité de cet espace, qui convie à la fois les notions d'autobiographie, d'autoportrait ou d'autofiction. Cette dernière permet de mieux cerner les différentes dispositions du «je» à l'intérieur de l'espace diégétique et de percevoir les différentes strates de subjectivité, tantôt transposée tantôt fictivée au sein des images. Il démontre également qu'il y a de multiples façons d'aborder le récit de soi, et qu'une approche poétique, pour ne pas dire fantastique, n'est pas incompatible avec l'appréhension de sa propre vie. En dédoublant son «je», lui conférant d'un côté une dimension irréelle et de l'autre, en tentant d'en comprendre les origines, la fabulation maddinienne approche une double représentation du «moi» social, dans une dichotomie quasi sartrienne, celui que l'on se représente et celui, insaisissable, que l'on est vraiment.