

Génie des ombres

Pierre Barrette

Number 136, March–April 2008

Guy Maddin

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/19745ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Barrette, P. (2008). Génie des ombres. *24 images*, (136), 8–12.



Génie

dossier préparé par Pierre Barrette

On a déjà dit de Guy Maddin qu'il était probablement le plus célèbre des cinéastes inconnus... Célébré en Europe et dans le circuit international des festivals de films depuis ses premières œuvres, acclamé par plusieurs « spécialistes » et confrères cinéastes comme l'un des plus grands auteurs de cinéma vivants, ce citoyen de Winnipeg de 52 ans, fort d'une œuvre qui comprend à ce jour neuf longs métrages et au-delà de 25 courts films, occupe en maître une certaine *marge* de la production cinématographique assez éloignée des courants dominants pour lui permettre d'assumer complètement cette indépendance artistique qui, un peu paradoxalement, fait la force de son travail tout en l'isolant des circuits majeurs de distribution. Objets de nombreuses rétrospectives ici et à l'étranger (dont une à la Cinémathèque québécoise en 2004), récipiendaires de prix prestigieux – dont la très convoitée médaille Telluride –, les films de Guy Maddin constituent une somme dont la particularité la plus immédiatement reconnaissable est l'exploration, unique dans le paysage cinématographique contemporain, de diverses formes filmiques associées au cinéma des premiers temps, dont ils proposent une relecture décidément portée par l'esprit maniériste et distancié qui caractérise notre époque, sans toutefois se laisser réduire par lui. C'est une œuvre assurément *postmoderne* – c'est ainsi qu'on la désigne habituellement dans le cercle de initiés – puisqu'elle en possède la plupart des attributs (impureté, intertextualité, autoréférentialité, ludisme, etc.), mais par-dessus tout une œuvre singulière dont la force se trouve dans l'extraordinaire inventivité technique, plastique et scénaristique de chacune de ses réalisations.

L'œuvre cinématographique de Guy Maddin

des ombres

Réalisé en collaboration avec la galerie Dazibao de Montréal qui organise une *Carte grise à Guy Maddin* durant les mois d'avril et mai prochains (voir à ce sujet le texte de France Choinière p. 16), le présent dossier s'accompagne également d'un DVD (offert aux abonnés de *24 images*) comprenant 14 courts métrages originaux de Maddin, ce qui est une occasion unique et rare pour les néophytes de faire connaissance avec cette œuvre majeure et une chance offerte aux cinéphiles déjà convaincus de voir ou de revoir ces bijoux difficilement disponibles dans les circuits habituels. En plus d'avoir bien voulu répondre à nos questions sur les aspects les plus significatifs de son travail, le réalisateur de *My Winnipeg* a accepté de nous montrer certains de ses *collages*, œuvres à part entière certes, mais qui ne sont pas sans rappeler l'esprit de son cinéma; habités par un humour parfois grinçant, exploitant les tensions qui naissent du montage entre des éléments *a priori* incompatibles ou hétérogènes, ils permettent en outre de constater l'étendue surprenante de la palette artistique de Maddin. On trouvera enfin en dernière partie du dossier une sélection – tout à fait subjective – de longs et de courts métrages parmi le préférés de nos collaborateurs, qui tentent de traduire un peu de leur enthousiasme pour ces objets formidablement singuliers. – P.B.



La rencontre des mondes

par Pierre Barrette

Tous les films de Guy Maddin, ses longs comme ses courts métrages, laissent au spectateur l'impression persistante d'assister à un spectacle à la fois étrange et familier. Étrange, l'œuvre de Maddin l'est à plus d'un titre : l'imagination du cinéaste ne semble pas avoir de limite, et les histoires souvent rocambolesques qu'il ne cesse d'inventer se déploient dans des univers la plupart du temps distants du nôtre et particuliers, mondes parallèles peuplés de personnages tout droit sortis d'une sorte d'imaginaire collectif déjanté, qui pourrait bien être l'inconscient du cinéma. L'enrobage sonore et visuel qui sert d'écrin à ces joyaux d'inventivité n'est pas moins surprenant, puisqu'il rompt radicalement avec le réalisme habituel de la représentation pour emprunter les voies rares de l'exploration, la marque indélébile du travail de Maddin étant bien entendu son amour inconditionnel pour des formes cinématographiques jugées révolues (muet, noir et blanc, pantomime, ainsi que tout un ensemble de techniques aujourd'hui « dépassées ») qu'il investit tel un véritable archéologue du cinéma des premiers temps.

Mais derrière cette première façade, aussi déroutante que séduisante pour qui se laisse prendre au jeu, se déroulent des drames amoureux et passionnels, des histoires de rivalités et de conflits, toute une mécanique mélodramatique dominée par quelques thèmes et obsessions que tout spectateur contemporain un peu au fait de sa culture saisira instantanément. C'est peut-être là la grande force de cette œuvre : faire du neuf avec du vieux en déjouant nos sempiternelles attentes, en proposant à notre perception le remodelage ludique et improbable d'une matière que nous connaissons, mais que jamais nous n'aurions osé imaginer sous un jour aussi surprenant.

Rien dans la personnalité « publique » de Guy Maddin ne ressemble au profil attendu du cinéaste d'avant-garde. Né (en 1956) et élevé à Winnipeg, qu'il habite toujours, ce bachelier en économie de l'université de Winnipeg fut un temps peintre en bâtiment et caissier dans une grande banque. Cinéphile éclectique, profitant du développement de la vidéo, il se passionne à l'orée de la vingtaine avec quelques amis pour le cinéma muet, passion qui se transformera de l'aveu du principal intéressé en un véritable fétichisme : « Nous connaissions tous les acteurs jusqu'au moindre « extra » et nous nous intéressions à leur vie. Nous avons même acheté un pyjama identique à celui d'un acteur de *42^e Street* de Lloyd Bacon, dans lequel il y a des numéros musicaux chorégraphiés par Busby Berkeley. On était cinglés, mais quel plaisir ! » À n'en pas douter, cette incursion originale dans l'univers des Bacon, Browning, Wiene, Eisenstein, Lang, Murnau contribuera fortement à informer la palette particulière de Maddin. Mais en même temps, le récit qu'il propose de ses

années de gestation, tout empreintes de ludisme et d'enthousiasme juvénile, annonce la couleur future du regard posé par le réalisateur sur cet important corpus : distancié quoique amoureux, porté par une connaissance encyclopédique sans perdre pour autant l'innocence de la découverte, ce regard qui rattache Maddin au cinéma des premiers temps garde la trace de cet ébahissement premier, vécu dans le plaisir, l'humour et la connivence.

Des ressources encore inexplorées

Ceux parmi les cinéastes contemporains qu'on a coutume de désigner comme postmodernes (Lynch, très certainement, le De Palma des années 1970 et 1980, Woody Allen, Tarantino, pour rester dans le cinéma qui se fait à la périphérie de Hollywood, puisque c'est là qu'ils se concentrent) partagent en outre un goût prononcé pour le pastiche : les auteurs, les genres et les styles du passé constituent pour eux une vaste réserve de formes et de motifs dans laquelle ils n'hésitent pas à puiser, au risque parfois – c'est certainement le cas de Brian De Palma avec Hitchcock – de vampiriser à outrance les films qu'ils admirent. Le travail de Maddin est très proche de cet esprit par certains traits, mais il s'en démarque aussi radicalement. Alors que les cinéastes ci-haut nommés entretiennent généralement un rapport circonstanciel avec l'objet de leurs nombreuses références, Maddin pour sa part a fait de sa passion une sorte de territoire exclusif qu'il n'a de cesse d'explorer toujours plus avant, comme s'il s'agissait pour lui non pas d'étaler une culture mais de la faire sienne, de la relancer dans un contexte où rien, *a priori*, ne prédispose à un tel exercice. C'est comme si ses films prolongeaient en lui donnant de nouvelles possibilités une période de l'histoire du cinéma interrompue trop tôt, avant que ses artisans n'aient eu

L'œuvre du cinéaste canadien Guy Maddin

ou l'imaginaire anachronique d'un fou du cinéma

KEYHOLE COLLAGES
de Guy Maddin (direction
artistique : Paul Butler)



Archangel (1990)

le temps d'en exploiter toutes les possibilités. Et c'est là, dans le champ cinématographique du moins, une expérience aussi unique qu'étonnante, qui fait écho par ailleurs au regain d'intérêt de l'historiographie et de la théorie du cinéma pour les premiers âges de la production filmique.

Il est caractéristique en ce sens que devant un film de Guy Maddin, on ait rarement l'impression d'assister à un pastiche, mais plutôt à une œuvre originale dont la forme – pourtant complètement décalée par rapport aux paramètres esthétiques actuels – se prête particulièrement bien aux propos qui s'y trouvent exprimés : d'une certaine façon, on peut probablement dire que l'auteur d'*Archangel* a trouvé comment envelopper au mieux les drôles d'histoires qui s'imposent à lui en leur fournissant un habillage qui s'accorde à la sensibilité singulière qui les traverse. Chez Maddin, il est en effet extrêmement difficile de savoir ce qui est premier du récit ou de la forme qu'il emprunte, l'un et l'autre s'imposant avec autant de force à l'attention du spectateur, l'un semblant générer l'autre par une espèce particulièrement réussie d'osmose.

Un bricoleur de génie

Cette question de la forme, si souvent invoquée à l'égard des films de Maddin, dépend pour une part importante d'un travail essentiel sur les outils du cinéma, qu'il faut en quelque sorte recalibrer en les débarrassant de près d'un siècle de perfectionnements technologiques. La qualité particulière du noir et blanc de l'époque, les expérimentations de colorisation (comme en fit entre autres Fritz Lang dans son *Metropolis*), le grain incomparable de l'image, les effets spéciaux propres au cinéma de ce temps (la vaseline dans la lentille, les filtres, l'utilisation de la fermeture à l'iris, etc.), mais

aussi les marques laissées sur la pellicule par le temps (taches, rayures, sous- et surexposition), tout cela nécessite un immense travail et des talents de bricoleur hors pair. Mais cette attitude n'est pas sans paradoxe, dans la mesure où le défi qui attend le réalisateur est de produire une image apparemment « pauvre » ; ce que les maîtres du cinéma expressionniste, ce que les plus grands opérateurs du cinéma soviétique mettaient tout leur savoir-faire à produire, Maddin l'atteint en faisant l'impasse sur la technologie actuelle, ou alors en la détournant tout à fait de son usage habituel. On se trouve dès lors en même temps très proche de l'esprit qui anime aujourd'hui les techniciens de pointe de l'image de synthèse, habitués par l'obsession du rendu de l'image, mais également aussi loin qu'on puisse l'être du souci frénétique de réalisme qui les anime. Lorsque le cinéaste affirme, à moitié par boutade (voir *24 images*, n° 118, p. 5-7), que *Dracula* fut peut-être le film tourné en Super 8 le plus cher de l'histoire, il rend compte à merveille de l'étrangeté de cette démarche à la fois complètement anachronique et parfaitement adaptée à l'esprit de recyclage de notre époque.

Ce n'est pas sans raison que l'on compare si souvent Maddin à David Lynch : outre des affinités incontestables sur le plan de l'imaginaire – et une prédilection partagée pour l'exploration des zones enfouies de l'inconscient –, les deux auteurs sont des touche-à-tout dont le talent déborde largement la mise en scène cinématographique (comme en témoignent les nombreux collages réalisés par Maddin qui illustrent le présent dossier) et ouvre sur une conception du film comme *objet*, fidèles en cela à une tradition proche des arts visuels, tradition qui s'est largement perdue au sein de l'institution cinématographique dominante mais qui reste bien vivante dans certaines franges de l'avant-garde. Le goût de Maddin et de Lynch pour le

court métrage – qui confirme en même temps le peu de considération qu'ils ont pour le cinéma dit commercial – illustre bien ce rapport nettement plus expérimental, quasiment compulsif qu'ils entretiennent avec la création.


« Je est un autre » ou la tentation autobiographique

Aussi folle soit son imagination visuelle, aussi incongrue soit en apparence la plastique des mondes qu'il compose, l'œuvre de Maddin n'est pourtant jamais loin de l'autobiographie, comme le prouvent certains des thèmes qui peuplent à répétition les scénarios de ses films et dont il est aisé de déduire qu'ils appartiennent pleinement à la mémoire intime du cinéaste. L'importance que prend par exemple le hockey n'est pas sans rappeler que son père était entraîneur à ce sport ; de la même manière, plusieurs films mettent en scène des pères morts prématurément ou qui reviennent hanter tels des spectres l'existence des survivants (le père de Maddin est mort lorsque celui-ci avait 21 ans) ; la ville de Winnipeg est également très présente, d'une manière qui laisse envisager qu'elle participe de l'imaginaire de Maddin comme un personnage à part entière ; mais on pourrait tout

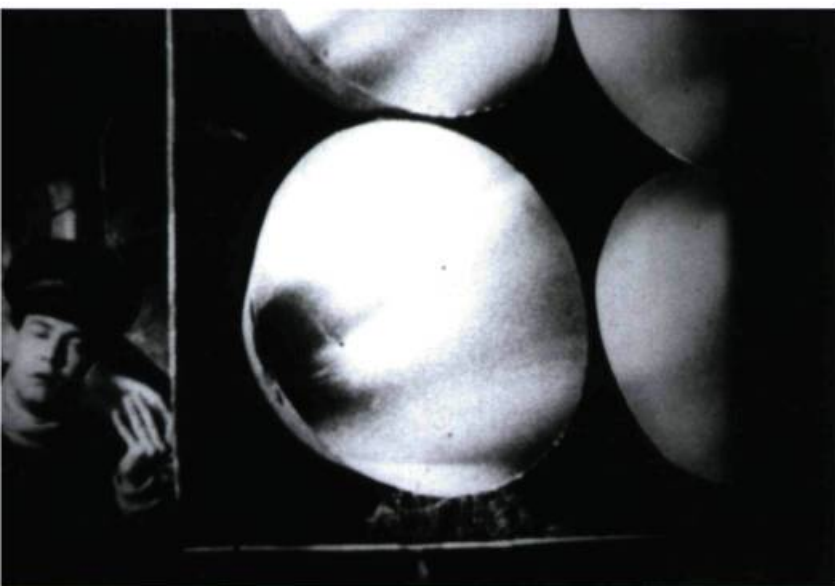
particulièrement parlants, notons que dans *Careful*, le personnage principal se brûle les lèvres puis se suicide après avoir couché avec sa mère ; dans *The Saddest Music in the World*, un homme et son père sont en rivalité pour l'amour d'une même femme ; et dans *Cowards Bend the Knee*, une femme amoureuse de son père assassiné cherche vengeance auprès de son amant. Même lorsque l'inceste n'est pas frontalement évoqué, Maddin inclut dans presque tous ses films des références explicites au désir entre les membres d'une même famille ou encore des éléments de compétition entre eux qui débouchent sur diverses formes de violence (par exemple dans *Brand Upon the Brain!*, où les enfants d'une même famille sont surveillés par une mère tyrannique et intransigeante). Mais l'expression d'une sexualité débordante, souvent dysfonctionnelle ou perverse, ne se limite pas à l'inceste : les scènes d'hommes se douchant ensemble, des références à l'homosexualité féminine, au fétichisme, à la bestialité ou à la nécrophilie sont également présentes. Il est certainement possible, comme d'aucuns l'ont déjà fait, de rapprocher cet aspect du travail de Maddin de ce que la psychanalyse définit comme le travail de *sublimation* : la transposition dans le cadre d'un projet artistique de pulsions sexuelles plus ou moins inavouables. Et de fait, l'analyse psychocritique a de quoi se mettre sous la dent dans les films de Maddin, comme en témoigne l'insistance de plusieurs commentateurs de l'œuvre à lier son contenu psycho-sexuel à l'enfance du réalisateur.

Il semble moins hasardeux de considérer plutôt (une analyse n'invalidant pas nécessairement l'autre) l'obsession de Maddin du point de vue générique. Presque tous les films du réalisateur canadien sont, au premier degré du moins, des mélodrames. Lorsqu'on pense à des exemples célèbres d'œuvres appartenant au premier chef à ce genre (*The Magnificent Obsession* de John Stahl, *All That Heaven Allows* de Douglas Sirk ou encore *A Streetcar Named Desire* d'Elia Kazan), ce qui frappe immédiatement, outre l'extraordinaire tension érotique qui s'y trouve la plupart du temps *étouffée* par les conventions, c'est l'exposition systématique d'une sorte de névrose sociale, d'où « l'accumulation de moments forts mais aussi de situations révoltantes, frustrantes car décrivant les épreuves endurées avec impuissance par le héros ou l'héroïne, qui provoquent chez le

spectateur colère ou émotion¹ ». C'est dire combien le mélodrame offre un cadre particulièrement riche aux réalisateurs contemporains – comme l'a fait magnifiquement Todd Haynes dans *Far from Heaven* – pour explorer certains tabous encore bien présents de nos jours, et montrer que le chemin parcouru depuis l'âge d'or du cinéma n'est peut-être pas si grand.

Bien sûr, l'aspect daté du genre, l'impression qu'il nous offre d'un monde second et obsolète n'est pas pour déplaire à Maddin, qui trouve là, dans la re-lecture systématique du mélodrame, un cadre narratif propice à émouvoir mais aussi à raconter une histoire tout en parlant de lui-même, un univers dans lequel le déchaînement des passions n'empêche par la distanciation et s'accorde éloquentement au festin visuel anachronique qui lui sert de socle. 

1. Guilhem Cottet, *Le mélodrame fait-il retour?*, Webzine Artelio, www.artelio.org/article.php3?id_article=1022, consulté le 20-01-2007.



Archangel (1990)

aussi bien évoquer le suicide, la compétition entre frères, la présence écrasante d'une mère toute-puissante ou encore la réquisition d'une partie de la maison familiale pour en faire un salon de beauté, qui sont tous des éléments dont Maddin a déjà attesté lui-même qu'ils font partie de son histoire personnelle et qui reviennent épisodiquement dans son œuvre. Rien d'original en soi, si tant est que tous les créateurs de mondes bâtissent sur ce qu'ils connaissent le mieux : mais c'est l'usage que fait Maddin de ce matériau qui est exceptionnel, la manière dont il échafaude film après film un univers à la fois tout à fait cohérent et pourtant foncièrement surréaliste, composant à l'aide des fragments épars d'une vie une manière de monde parallèle qui s'apparente par plus d'un aspect à la texture propre du rêve, qui agirait un peu à la manière d'un double de la vie.

Et à regarder de près les histoires qui peuplent cet univers onirique, on se rend vite à l'évidence qu'elles tournent pour l'essentiel autour du tabou de l'inceste. Pour ne donner que quelques exem-