

24 images

24 iMAGES

***Collage Crimes***  
**Carte grise à Guy Maddin**

France Choinière

---

Number 136, March–April 2008

Guy Maddin

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/19747ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Choinière, F. (2008). *Collage Crimes* : carte grise à Guy Maddin. *24 images*, (136), 16–17.



# Collage Crimes

## Carte grise à Guy Maddin

par France Choinière

Chaque année, Dazibao invite un artiste, un créateur, à agir à titre de commissaire d'une exposition intitulée *Carte grise*, en référence à cette carte que les photographes utilisent – utilisaient ? – pour mesurer la lumière à l'aide d'un posemètre et ainsi décliner un spectre parfait de gris. Dans les faits, il s'agit d'une carte blanche et par là, d'une occasion extraordinaire de découvrir ce qui nourrit l'œuvre d'un artiste préoccupé par l'image. La *Carte grise 2008*, qui se tiendra du 24 avril au 31 mai, est confiée à Guy Maddin.

L'avènement de nouvelles technologies et les pratiques artistiques qui en découlent repoussent constamment les limites de la photographie. Désormais orpheline de son propre discours autoréférentiel – les théories parasitant le *ça a été*, l'*instant décisif*, la *trace* et l'*empreinte* semblant bien nostalgiques –, la photographie actuelle intègre, tant dans ses sujets que dans ses processus, tous les paradoxes d'une pratique artistique conceptuellement fondée sur l'optique alors même que cette mécanique est de plus en plus absente de la production des images. Les nouvelles technologies auraient, en quelque sorte, ramené le discours sur l'image à ses sources, favorisant ainsi le prolongement de concepts modernistes, dont on sait qu'ils sont essentiellement inspirés par l'idéologie du progrès.

L'œuvre de Guy Maddin est exemplaire en ce sens. Les images de Maddin ne réfèrent à aucun réel. Peu d'images, en fait, peuvent à ce point prétendre être aussi indépendantes de toute réalité, scellées esthétiquement et narrativement par leur cadre, d'une parfaite autonomie, que les siennes. D'autre part, rares sont les images dont les mécanismes optiques opèrent d'une manière aussi visible, jusqu'à devenir la matière première de l'œuvre. *The Heart of the World*, court métrage de six intenses minutes réalisé en 2000, serait le paroxysme de cette osmose entre les préoccupations conceptuelles du cinéaste face à une image mécaniquement produite – quoique

soigneusement montée numériquement – et le sujet de la trame narrative. *The Heart of the World* plonge aux racines mêmes du cinéma, à un moment charnière de l'histoire de l'image où se sont frottés photographie et cinéma, images en mouvement et images fixes. Pensons à Vertov, Eisenstein, Rodtchenko, qui, au plus fort de l'agit-prop, pour mieux comprendre les pouvoirs de l'image, en ont examiné comme jamais encore les mécanismes intrinsèques.

*The Heart of the World* est un hommage au cinéma muet : tout réside dans l'image, dans une succession effrénée d'images, qui



*The Heart of the World* (2000)

Photo : Guy Maddin

poursuivent les recherches menées par le modernisme sur le montage et les effets de moult manipulations – grain exacerbé, flou, superposition, effets d'iris, contraste marqué. Ce qui, *a priori*, tendrait vers l'anachronisme esthétique ou se réduirait à un simple pastiche se transforme, entre les mains de Maddin, en un vocabulaire dont certains paramètres, au potentiel encore inexploré, permettent le développement d'une manière nouvelle de faire des images en réinvestissant l'histoire du regard. L'histoire du regard, avec tous les dispositifs de vision créés pour reproduire le monde, infuse toute la trame narrative du film. Dans un univers dystopique, Anna, une scientifique, est anéantie par sa plus récente découverte : elle voit dans son télescope que le cœur de la Terre est sur le point de se briser et qu'il ne reste qu'une journée à l'humanité. Alors que le chaos s'installe, deux frères – un entrepreneur de pompes funèbres et un acteur dans une reconstitution de la Passion du Christ! – se disputent le cœur d'Anna. Un troisième homme, un industriel, s'imisce dans la course. Bouleversée par sa vision apocalyptique, Anna cède, dans les bras de cet homme, au capitalisme. Mais, retrouvant sa ferveur révolutionnaire, elle se sacrifie pour sauver le monde. Dans un acte héroïque, elle pénètre à l'intérieur du télescope, glisse jusqu'au centre de la Terre dont elle devient le nouveau cœur. Le télescope se transforme en un projecteur dont la lampe serait Anna. Il faut voir *The Heart of the World* pour bien saisir à quel point, dans la pratique de Maddin, les préoccupations conceptuelles et formelles s'infiltrèrent dans la diégèse même des films.

L'exposition présentée à Dazibao propose une contraction similaire du sens – des sens, dirait peut-être Maddin – entre ce qui est donné à voir et son *modus operandi*. Il y a trois temps à l'exposition. Dans un premier temps, Maddin a réuni, en une longue séquence mise en boucle, une série de scènes de films qui l'ont marqué, inspiré, voire qui ont servi de motif à ses films. Toutes les scènes ainsi colligées proviennent de films de genre, si ce n'est de sous-genre. Du film de propagande russe au film noir, du film d'horreur au mélodrame, tous les archétypes s'y retrouvent, dans un échantillonnage exacerbé de la mise en image du drame humain. Maddin propose au visiteur le mélodrame à son plus pur, le mélodrame comme il le définit : « la vraie vie dans tous ses excès et sans inhibition. » Il fait se côtoyer une Joan Crawford qui, ensorcelée par la mer, se noie comme emportée par la musique de Wagner (*Humoresque*, Jean Negulesco, 1946) et un cauchemar en cinémascope où, des vides de l'écran naît le drame de la vie banlieusarde (*Bigger than Life*, Nicholas Ray, 1956); à la plus terrifiante femme fatale du film noir (Ann Savage, dans *Detour*, 1945), il lie les images de propagande futuriste d'une épopée soviétique prenant des allures de film d'aventures (*Aerograd*, Alexandre Dovjenko, 1935). Dans ce montage, Maddin dresse un inventaire de son lexique personnel. Au-delà du pathos que le cinéaste fait jaillir en surface se trace une histoire du regard qui examine les mutations des pratiques de représentation et les mises en jeu du regard qui leur répondent.

Ces dernières s'avèrent encore plus évidentes dans la seconde partie de l'exposition, où Maddin présente *Cowards Bend the Knee*, sorte de confession autobiographique conçue à l'origine pour être vue dans dix cabines percées d'un orifice comme dans les peep-shows. Outre les dispositifs de vision mis en place par l'iconographie et le montage parfois abrupt qui donne l'impression que le film est un assemblage d'images photographiques, *Cowards Bend*

*the Knee* démultiplie les points de vue en s'adonnant au jeu du voyeur vu. De plus, dans la forme présentée à Dazibao, le film est entrecoupé de plusieurs courts métrages. Du coup, l'expérience de visionnage n'est pas sans rappeler la valse-hésitation du téléspectateur qui, regardant un mauvais film ponctué de pauses publicitaires, se demande si le film a repris ou s'il s'agit toujours de la pause. C'est par ce genre d'assemblage, de lecture imposée, que Maddin s'approprie l'histoire du regard et de ses dispositifs, des plus sophistiqués aux plus banaux.

Enfin, dans un troisième temps, Maddin a réuni des collages issus de sa participation au collectif Ordinance Pictures, sorte d'atelier expérimental, d'incubateur de création au sein duquel il agit comme directeur, soutenu par Paul Butler à titre de directeur artistique. Ils font équipe avec les artistes Michael Dumontier, Brad Phillips, Simon Hughes, Jeff Funnell, Alicia Smith et Caelum Vatnsdal, tous de Winnipeg. Ces collages sont destinés à la réalisation de *Keyhole*, nouveau projet du cinéaste prenant la forme d'un labyrinthe interactif accessible sur Internet et dans lequel le spectateur sera appelé à intervenir dans la suite narrative.

Formidablement intitulée *Collage Crimes*, l'exposition élaborée par Guy Maddin pour Dazibao permet de mieux saisir les enjeux qui animent l'œuvre mythique de ce cinéaste dont le crime, bien plus que l'usage du faux ou du semblant, tiendrait au fait d'avoir si bien intégré l'histoire du regard et de ses diverses prothèses, même dans ses technologies récentes, qu'il légitime nos sentiments les plus primitifs. 24

