

## Guy Maddin ou le (post)modernisme archaïque

Donato Totaro

---

Number 118, September 2004

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/7791ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Totaro, D. (2004). Guy Maddin ou le (post)modernisme archaïque. *24 images*, (118), 5-7.

# Rétrospective

## Guy Maddin ou le (post)modernisme archaïque

par Donato Totaro

Au cours des deux dernières semaines de septembre, le public montréalais sera convié à découvrir, lors d'une rétrospective qui lui sera consacrée à la Cinémathèque québécoise, l'intégrale de l'œuvre de Guy Maddin, ce singulier cinéaste de Winnipeg trop peu connu de ce côté de l'Atlantique.

**C**hantre du renouveau du cinéma canadien, Guy Maddin a connu ces dernières années une période de création admirablement productive et gratifiante. En plus du moyen métrage-installation autobiographique *Cowards Bend the Knee* (2003) et du film *The Saddest Music in the World* (2003), Maddin a publié récemment ses écrits critiques et journalistiques sous le titre *From the Atelier Tower: Selected Writings*. Bien que Maddin soit originaire de Winnipeg, son œuvre est si débordante d'imagination et coupée du monde que l'on pourrait le croire venu d'une planète éloignée où les gens ne s'exprimeraient que sur un ton sibyllin et feutré, n'écouterait que des radios à ondes courtes qui crachotent et ne visionneraient que des films muets, tout en vivant dans la peur constante du moindre désir psychosexuel refoulé.

Issu de la marge, Maddin a pris part à l'expérience féconde du Winnipeg Film Group (né en 1974) avant de devenir l'un des plasticiens du cinéma les plus singuliers et les plus atypiques du monde. Maddin rencontre Greg Klymkiw, un de ses futurs producteurs, à la Manitoba University, où ils suivent tous les deux les cours de cinéma du professeur George Toles. Toles, qui deviendra plus tard le scénariste attitré de Maddin comme Steve Snyder, autre professeur de cinéma de la même université, l'amène à développer son amour et son appréciation de l'histoire du cinéma des origines, ce qui contribuera à façonner la sensibilité filmique unique et attachée au passé du jeune réalisateur.

Le style inimitable de Maddin, impénétrable pour certains, invitant pour d'autres par son côté surréel, est marqué en profon-



*The Saddest Music in the World*. Guy Maddin, l'un des plasticiens les plus singuliers et atypiques du monde.

deur par une forme consciente d'anachronisme historique. Délaissant les technologies de pointe, Maddin préfère recourir à des effets intégrés à la caméra (lentilles paraffinées ou recouvertes de soie, flou artistique, effets à l'iris, surimpressions), de même qu'à des éclairages fortement contrastés (généralement en noir et blanc) et à des bandes sonores trafiquées pour retrouver la texture d'image et de son propre à la période du muet et des premiers films parlants. Même tributaire de la technologie de pointe, comme dans *Dracula: Pages from a Virgin's Diary* (2002), le travail de Maddin reste fermement ancré dans le passé. Alors que le montage et la colorisation de *Dracula* doivent beaucoup à la technologie numérique, le film a d'abord été tourné en Super 8, puis en 16 mm. Comme le formule Maddin d'un air embarrassé : «*Dracula* pourrait bien être le film le plus redevable au digital jamais réalisé au Canada... et le film en Super 8 le plus cher jamais tourné! Un film en Super 8 de 1,6 million de dollars»<sup>1</sup>.

Bien que l'œuvre de Maddin se nourrisse voracement des images du passé en se concentrant presque exclusivement sur la période précédant 1940, cette appropriation de l'histoire du cinéma se traduit rarement à l'état pur et naturel. Dans *Archangel* (1990), les personnages et le lieu de l'action renvoient à la Russie pré-révolutionnaire, mais la sensibilité esthétique est d'inspiration davantage germanique, avec son jeu théâtral et sa direction artistique anachronique qui emprunte à *L'impératrice rouge* de Sternberg (1932). La période cinématographique préférée de Maddin demeure les années 1920 et Lon Chaney, célèbre pour ses interprétations nombreuses et réalistes de personnages culs-de-jatte ou sans tronc, en est l'une des figures marquantes. Dans un texte portant sur le coffret DVD consacré à Lon Chaney, Maddin décrit les performances physiques extrêmes du comédien comme des «allégories du défigurement». Ce même usage allégorique du défigurement physique, comme expression d'une souffrance émotionnelle ou d'une angoisse psychologique,

traverse en fait toute l'œuvre de Maddin. L'amour et la souffrance qui l'accompagne, spécialement quand elle est causée par la propension sadique des humains à l'envie et à la jalousie, sont les principes fondateurs de l'univers de Maddin. Le cinéaste élimine la dimension du sous-texte pour tout ramener à la surface du réel transfiguré. Cela explique pourquoi ses films sont marqués par un freudisme de premier plan qui s'exprime à travers des poussées de violence graphique, un humour tordu et une tendance sous-jacente à la perversion sexuelle (voir la séquence de « pognage de fesses » entre Gunnar et Einar dans *The Tales from the Gimli Hospital* (1988) qui illustre clairement tout ce qui précède).

Avec *Careful*, son troisième film, Maddin renforce son statut d'artiste visuel archaïsant le plus inventif et excentrique du Canada. *Careful* est une comédie absurde, un conte de fées freudien qui se déroule à Tolzbad, une ville des Alpes suisses. L'assise de cette localité à flanc de montagne est si précaire que ses habitants doivent se garder de prononcer le moindre mot pour éviter toute avalanche. Pour préserver la sécurité des habitants, la municipalité prend des mesures qui relèvent d'une fixation au stade anal : on tranche les cordes vocales des animaux, on attache et on bâillonne les enfants, et même le narrateur en voix hors champ doit parler d'une voix assourdie. L'ingéniosité du film tient à son traitement visuel, qui illustre bien le thème du refoulement sexuel et concentre par ailleurs toute l'histoire du cinéma en un patchwork synchrone et fascinant.



*Careful*.

L'autre pierre angulaire d'importance reliée à l'histoire du cinéma dans *Careful* est le film d'horreur, genre avec lequel Maddin a toujours flirté. Cette relation au genre se retrouve notamment dans le traitement graphique des scènes de violence extrême (par exemple, Johann se mutile la bouche avec un tison incandescent avant de se couper quatre doigts avec des cisailles de jardinier). Si un tel degré de violence est courant aujourd'hui dans les films d'horreur, il était par contre carrément irrecevable à l'époque des référents cinématographiques de Maddin (celle des studios Universal, de l'expressionnisme allemand et de Carl Dreyer). Cet « anachronisme esthétique » se retrouve dans de nombreux films de l'auteur. Voir une telle violence inscrite graphiquement dans un style rattaché pour l'essentiel à l'esthétique du muet rend celui-ci doublement anachronique (historiquement et formellement).

Si les premières œuvres de Maddin sont largement autobiographiques, il faut attendre les plus récentes pour que son cinéma se charge de préoccupations politiques et sociales. Dans *Dracula*, Maddin adapte fidèlement le roman d'origine de Bram Stoker en mettant l'accent sur l'opposition entre le masculin et le féminin, ainsi que sur les questions politiques et psychosexuelles qui font partie du discours critique sur le roman depuis des décennies. Un intertitre, « Angleterre, 1897 », ouvre le film. Il est aussitôt suivi des intertitres « Immigrants » et « Autres », avec du sang qui se répand sur une carte du pays. Dracula, interprété par un comédien d'origine asiatique, Wei-Qiang Zhang, représente « l'Autre » dans le sens le plus spéculatif possible, à savoir l'aristocrate « mort-vivant » dont seule la longévité assurera la fortune.

Dans le contexte répressif des mœurs victorienne, Dracula représente la menace du débordement sexuel. Avec ses yeux rouge sang, sa cape noire qui vole au vent (colorée numériquement en rouge sur son envers) et ses longs cheveux flottants, il incarne un personnage fortement sexué face au personnage chaste et rigide de Van Helsing et aux trois soupirants mâles que sont Jonathan Harker, Arthur Holmwood et Jack Seward. Maddin renforce cette dimension en faisant des deux rôles féminins (Lucy et sa meilleure amie Mina) les personnages centraux de l'histoire. Cela lui permet de désavouer les mœurs sexuelles de l'époque victorienne en montrant des femmes direc-



*Archangel*.

tes et effrontées dans l'expression de leurs désirs sexuels. Les hommes envient la figure puissamment sexuée de Dracula et doivent repousser la menace avec des couteaux phalliques et des pieux de bois. Dans la scène finale, où le cadavre de Dracula disposé en forme de croix est empalé sur un pieu, on voit Van Helsing qui vole et cache secrètement sous son manteau les sous-vêtements de Mina, que Dracula lui avait enlevés précédemment. Le sens est clair : la sexualité féminine retrouve une fois de plus la place qui lui est assignée, c'est-à-dire à l'ombre du patriarcat et de ses atours.

Son dernier film, *The Saddest Music in the World*, raconte l'histoire d'un étrange concours musical entre pays riches et pays pauvres qui s'affrontent pour le prix de la musique la plus mélancolique du monde. L'équipe des USA est menée par Charles Kent, un producteur raté de Broadway qui revient dans son Canada natal. Bien que l'absurde colore le récit, la personnalité dominatrice de Kent, ses méthodes sournoises et son attitude de gagnant à tout prix font écho à la politique étrangère impérialiste américaine et au statut autoproclamé de superpuissance régnant sur le monde dont se parent les États-Unis.

*Archangel*, *Careful*, *Odilon Redon* (1995), *The Heart of the World* et *Dracula* demeurent les œuvres les plus fortes de Maddin. Inspiré de *La roue* d'Abel Gance (1922), le court métrage *Odilon Redon* introduit un nouvel élément formel – un montage frénétique et haletant – qui va marquer deux des films importants à venir, *The Heart of the World* et *Dracula*. Deux

facteurs ont contribué à cette évolution importante dans le cinéma de Maddin : la contribution comme monteur de l'ancien étudiant et cinéaste expérimental surréaliste Deco Dawson et l'avènement du montage numérique. *The Heart of the World*, que Maddin qualifie de « pastiche agit-prop », renoue avec les racines filmiques du cinéaste par son montage stupéfiant d'images proches du constructivisme soviétique des années 1920. L'influence du « micro-montage » de Dawson, de même que la liberté que permet le montage par ordinateur, trouvent leur point d'orgue dans *Dracula*, véritable tour de force technique et formel où Maddin et Dawson redynamisent le « montage des attractions » de Sergueï Eisenstein en poussant l'idée de choc et de conflit entre les plans à son niveau conceptuel le plus abouti. Dans *Dracula*, Maddin utilise tous les effets inconscients possibles pour garder le spectateur stimulé et troublé sensoriellement. Les plans s'enchaînent à un rythme affolant et le montage alterne fluidité et décomposition cubiste. Continuellement en mouvement, la caméra devient elle-même partenaire des danseurs (contrastant en cela avec la caméra essentiellement statique des premiers films) ; l'image joue inlassablement et de la vitesse (mouvement normal à ralenti) et de

la couleur (noir et blanc jusqu'aux teintes de rouge, vert, bleu et or selon les divers thèmes sous-jacents), et du format (du Super 8 au 16 mm). Bien que tourné sur pellicule, ce travail n'aurait pas pu aboutir sans l'apport de la technologie par ordinateur. Pour citer Maddin : «...chacune des 2000 coupes du film ou presque comporte son effet digital »<sup>2</sup>. Le résultat demeure jusqu'à aujourd'hui l'illustration la plus convaincante du style qui porte la signature de Maddin : le (post)modernisme archaïque.

Au-delà du statut d'enfant chéri des festivals et des succès critiques, il subsistera toujours des facteurs qui garderont Maddin à la marge des « big boys », et on s'en réjouit. À commencer par le rejet des standards de l'industrie du 35 mm, puisque le cinéaste privilégie les formats plus spontanés et plus intimes du Super 8, du 16 mm et du Super 16. En dehors de ses cinq longs métrages pour le cinéma, Maddin a réalisé plus de vingt courts métrages, dont des documentaires, des docudrames, des émissions de télévision et des remakes, de même que des clips musicaux, des comédies musicales, des projets qui combinent installation et cinéma et un film pour la télévision inspiré d'un ballet. Une telle diversification dans l'œuvre est aussi bien le fruit de la nécessité – il faut gagner sa vie – que

celui d'une réelle démarche artistique. Mais je ne vois aucun autre cinéaste majeur qui ait abordé dans la continuité de son travail une telle variété de formes, de projets et de moyens d'expression, tout en se souciant aussi peu de leurs retombées sur sa carrière.

Heureusement, au-delà des considérations financières, il y a un certain nombre de choses qui peuvent reconforter Maddin : le fait d'avoir atteint une reconnaissance internationale ; d'être sans doute le seul cinéaste-culte authentiquement canadien ; d'être devenu en 1995, à l'âge de 39 ans, le plus jeune récipiendaire du Telluride Lifetime Achievement Award ; et d'avoir été par son travail une source d'inspiration pour plusieurs jeunes réalisateurs canadiens (Jeffery Erbach de Winnipeg, *The Nature of Nicholas*, 2002, Elza Kephart, *Graveyard Alive*, 2003, sans oublier Deco Dawson). Peut-être devrions-nous tous faire écho au titre d'un article paru dans le catalogue du festival de Bergame en 2004 : « Réveille-toi, Canada! »<sup>3</sup>

(Traduction : Gérard Grugeau)

1. Guy Maddin, « Count of the Dance ». Entretien de Mark Perenson. *Cinema Scope* n° 10, mars 2002, p. 11.

2. *Ibid.*

3. Le titre complet de cet article en italien est « Réveille-toi, Canada! Rêves, amnésie, propagande... ou comment se perdre dans le « Maddinesque », par Paolo Bertolin, p. 49 à 55.



*The Tales from the Gimli Hospital*. Les films de Maddin sont marqués par un freudisme de premier plan.