



La Revue du Ciné-club universitaire, 2014, n° 3

Du muet à Maddin

ACTIVITÉS CULTURELLES
CINÉ-CLUB UNIVERSITAIRE

 UNIVERSITÉ
DE GENÈVE

Sommaire

Éditorial	1
Guy Maddin: biofilmographie	2
Guy Maddin: pastiche, parodie, nostalgie	3
Maddin: entre fantômes, souvenirs et histoire du cinéma	11
Le stéréotype féminin et le cinéma muet	17
Maddin et l'influence symboliste	23
Bibliographie	27
Programmation	28

Illustration

1^{ère} de couverture: *Archangel*

Remerciements

Guy Maddin, Anna Serra Picamal, Briana Berg, Fiore Suter

Groupe de travail du Ciné-club universitaire

Ana Luisa Castillo, Marcos Mariño, Margaux Terradas,
Julien Dumoulin, Jasmin Basic, Charlotte Rey

Activités culturelles de l'Université

responsable: Ambroise Barras

édition: Véronique Wild **graphisme:** Julien Jespersen



Recevoir gratuitement
La Revue du Ciné-club universitaire
chez vous?

Abonnez-vous!

en 1 minute sur **a-c.ch/revue**

Éditorial

par **Marcos Mariño**

On oublie souvent qu'il n'y a pas une seule histoire du cinéma, mais deux. En effet, avec l'arrivée du cinéma sonore à la fin des années 1920, c'est une deuxième histoire qui commence et qui continue encore. Mais avant cette histoire, il y en a eu une autre, celle du cinéma muet. C'est lui qui a posé les fondements de la forme filmique, et son héritage reste lourd, même à notre insu. En même temps, il y a tout un langage propre au muet qui s'est perdu de façon irréparable, trop subtil ou trop brutal pour être admis dans l'histoire bavarde qui s'ouvre avec le sonore.

Il appartient aux grands artistes de se pencher sur des langages oubliés pour renouveler les formes esthétiques. Parmi les réalisateurs d'aujourd'hui, c'est sans doute le Canadien Guy Maddin qui a su le mieux puiser dans le cinéma muet pour recréer sa chair avec de nouvelles âmes. Son œuvre prend comme référence explicite cette première histoire silencieuse du cinéma, et lui octroie une nouvelle actualité en la réécrivant d'une façon radicalement moderne.

Il fallait bien sûr que le Ciné-club universitaire rende hommage au cinéma muet, car un de ses buts est de donner une nouvelle vie aux chefs-d'œuvre du passé. Il fallait aussi rendre hommage à Guy Maddin, car le Ciné-club veut être un refuge et une plateforme de visibilité pour les grands auteurs contemporains. Et quel meilleur guide pour le muet que Maddin? Quelle meilleur invitation au cinéma de Maddin que les films qu'il aime, du muet au sonore? C'est pour cela que, pour ce cycle, nous avons demandé à Guy Maddin quels sont ses films favoris, ceux qui



«Guy Maddin in his Nursery»,
par Guy Maddin

l'ont influencé, ceux qui le hantent, en donnant une place essentielle aux films muets. Nous avons fait un choix de six de ces films pour les confronter avec sept grands films et quelques-uns des meilleurs courts-métrages de Maddin lui-même.

Nous vous proposons donc douze séances de spiritisme cinématographique, où l'on aura la chance de convoquer deux classiques incontournables: *Foolish Wives* et *The Wind*. Nous vous présenterons aussi deux films avec Lon Chaney, l'un des acteurs emblématiques du cinéma muet. Les personnages tragiques qu'il incarnait alors réapparaissent sous de nouveaux visages dans les films de Maddin, spécialement dans *The Saddest Music in the World* et *Archangel*. Le mélodrame, qui a eu une influence décisive sur le réalisateur canadien et en particulier sur *Careful*, est ici représenté par le grand film de Douglas Sirk, *Imitation of Life*. *Bring me the Head of Alfredo Garcia*, de Sam Peckinpah, nous ouvrira de nouvelles perspectives sur le côté obscur du cinéma de Maddin, tandis que le film peu connu *Mad Love*, de Karl Freund, avec un inoubliable Peter Lorre, est une source directe d'inspiration pour *Cowards Bend the Knee*.

Nous espérons vivement que ces douze séances permettront d'établir un dialogue intense entre quelques films phare de l'histoire du cinéma et l'immense œuvre encore en cours de ce grand médium qui s'appelle Guy Maddin.



Guy Maddin: biofilmographie

1956

Naissance de Guy Maddin à Winnipeg, Manitoba (Canada), le 28 février. Son père, Charles Maddin, est le manager de l'équipe de hockey des Maroons de Winnipeg. Sa mère est coiffeuse. La famille Maddin habite dans un appartement au-dessus du salon de coiffure de sa tante Lil. Au moment de sa naissance, Maddin a trois frères aînés, Ross (né en 1944), Cameron (né en 1946) et Janet (née en 1949).

1963

Suicide de son frère Cameron.

1973-1977

Maddin étudie sciences économiques à l'Université de Winnipeg.

1976

Maddin commence à travailler comme peintre en bâtiment, un travail qu'il poursuivra jusqu'en 1990. Il rencontre le professeur de cinéma Steve Snyder et commence à se passionner pour le septième art.

1977

Charles Maddin meurt pendant l'été.

1982

Commence le tournage de *The Dead Father*.

1985

Sortie de *The Dead Father*.

1988

Sortie de *Tales From the Gimli Hospital*.

1990

Sortie de *Archangel*.

1992

Sortie de son premier film en couleurs, *Careful*, qui remporte le prix du meilleur film canadien au Sudbury Cinéfest.

1995

Maddin remporte le prix du Festival du film Telluride pour *Lifetime Achievement*. Il dirige *Odilon Redon*, qui obtient le prix du meilleur court-métrage canadien au Festival du film de Toronto.

1997

Maddin dirige *Twilight of the Ice Nymphs*.

Guy Maddin: pastiche, parodie, nostalgie

L'utilisation de l'imagerie et du style propres au cinéma muet ainsi que les emprunts à quelques textes canoniques comme l'Odyssée ou le mythe d'Électre sont caractéristiques des films de Guy Maddin. Grand représentant du nostalgia film, ce cinéaste ne procède toutefois pas par simple imitation puisqu'il transforme ce qu'il pastiche de façon inattendue et singulière, aboutissant à l'élaboration d'une œuvre d'une puissante force et d'une grande originalité.

par **Marcos Mariño**

Des hypertextes, partout

Tout texte – littéraire, filmique, ou autre – parle, d'abord, d'autres textes qui l'ont précédé. Selon la terminologie de Gérard Genette¹, on dira que tout texte est un *hypertexte*, qui se construit donc à partir d'œuvres antérieures et peut établir avec elles plusieurs types de relations. Bien entendu, dans l'hypertextualité, il ne s'agit pas seulement d'influences

artistiques, dans un sens vague, mais de pratiques très précises d'imitation et de transformation qui relient un hypertexte à son passé et plus spécifiquement à des textes particuliers ou *hypotextes* auxquels il se confronte.

L'hypertextualité est une constante dans l'histoire des arts, mais elle subit aussi les vagues de l'histoire et des modes. Certaines pratiques hypertextuelles apparaissent, d'autres disparaissent après une période d'effervescence. Ainsi, le travestissement burlesque,

2000

Le Festival de Toronto invite Maddin, entre autres réalisateurs, à réaliser un court-métrage pour célébrer l'anniversaire de la naissance du cinéma. Sa contribution, *The Heart of the World*, remporte six prix, y compris le prix Génie décerné par l'Académie canadienne du cinéma et de la télévision.

2002

Il dirige *Dracula*.

2003

Dracula remporte un prix Blizzard pour la direction artistique, un Emmy International, et plusieurs autres distinctions. Maddin dirige *Cowards Bend the Knee*, un projet qui a commencé comme installation dans la Power Plant Gallery de Toronto. Il dirige également *The Saddest Music in the World*, qui remporte six prix, dont trois Génies.

2005

Il dirige *Brand upon the Brain!*, et collabore avec Isabella Rossellini pour le court-métrage *My Dad is 100 Years Old*. Rétrospective de son œuvre à la Cinémathèque américaine de Los Angeles.

2006

Maddin reçoit le prix Persistence of Vision du Festival international du film de San Francisco.

2007

Dirige *My Winnipeg*, qui obtient le prix du meilleur film canadien au Festival de Toronto.

2009

Maddin réalise l'installation *Hauntings* au centre culturel Bell Lightbox de Toronto, où il propose une reconstruction imaginaire de films muets qui ont été détruits ou qui n'ont pas été tournés.

2011

Dirige *Keyhole*, qui remporte le prix du meilleur film canadien au Festival du film de Whistler.

2012

Commence le projet *Spiritismes/Séances*, continuation de *Hauntings*, où il dirige cent courts-métrages inspirés par des films muets disparus.

Dans *Cowards Bend the Knee*, Maddin utilise deux hypotextes très différents: d'une part, le mythe d'Électre (représenté par Meta) et d'autre part *Les mains d'Orlac* et *Mad Love*.



qui récrit un texte noble dans un style familier, voire vulgaire, connaît un grand succès au 17^e siècle, de 1630 à 1660, et s'éteint discrètement après. On a essayé même de caractériser une période artistique par le mode d'hypertextualité qu'elle a privilégié. La tentative récente la plus connue dans cette direction est celle de Fredric Jameson, qui a essayé de différencier le modernisme du postmodernisme à travers deux stratégies hypertextuelles différentes: la parodie, dans le modernisme, et le pastiche, dans le postmodernisme² (on reviendra plus en détail sur ces deux relations hypertextuelles de la plus haute importance).

Ce que l'on voudrait proposer ici est une tentative de classification de certaines stratégies hypertextuelles du plus hypertextuel des cinéastes contemporains, Guy Maddin. Bien entendu, le cinéma de Maddin a comme marque d'auteur un certain recyclage postmoderne du cinéma muet, mais on verra que, derrière cette façade massive, on peut trouver aussi des stratégies très traditionnelles (et très modernistes, par ailleurs).

Torniamo all'antico, sarà un progresso: Maddin et le pastiche

Cette boutade de Verdi pourrait être aussi le mot d'ordre de l'esthétique maddinienne, qui semble être d'emblée, on vient de le dire, une récupération du cinéma muet. Bien entendu, tous les films de Maddin ne sont pas muets, et ceux qui ne sont pas sonores sont plutôt des *part-talkies*, c'est-à-dire des films en grande partie muets mais qui utilisent en certains moments des effets sonores liés de façon naturelle à l'image³. Ainsi, dans *Cowards Bend the Knee* (2003), on entend dans la bande-son le bruit des patins à glace des joueurs de hockey ou le bruit des sèche-cheveux dans un salon de coiffure⁴. Malgré ces effets ponctuels, tant dans *Cowards Bend the Knee* que dans *Dracula* (2002) et *Brand upon the Brain!* (2006) la narration se fait à travers des intertitres – le signe d'identité par excellence du cinéma muet. Ce qui est en quelque sorte plus intéressant, c'est que même les films proprement sonores de Maddin utilisent de façon systématique des procédures stylistiques typiques du cinéma muet et qui ont disparu dans le sonore, comme par exemple la double exposition, où l'on montre deux images photographiques superposées pour exprimer les images mentales des personnages (leurs souvenirs, émotions, désirs...). Le cinéma sonore est en général très logocentrique et dissout ces émanations de l'esprit dans le langage et l'action, tandis que la double exposition essaie de montrer, en deçà du langage parlé, un système symbolique d'images préverbaux. Maddin utilise souvent la double exposition pour évoquer les fantômes, les objets perdus de l'amour, comme par exemple dans la scène de *The Saddest Music in the World* (2003) où

Roderick, le celliste inconsolable, voit l'image de son fils mort dans la fenêtre du train qui l'emmène à Winnipeg⁵. Très souvent, Maddin veut aussi que la texture de ses films soit dégradée, vieillie, floutée, comme s'ils appartenaient en fait à une époque révolue.

Du point de vue hypertextuel, on pourrait appeler le retour de Maddin au muet une *réactivation générique*, d'après la terminologie de Gérard Genette. Cette réactivation a lieu «lorsque à quelques siècles de distance un auteur s'avise de ressusciter un genre depuis longtemps endormi ou déserté»⁶. Le mode stylistique majeur de la réactivation générique est le pastiche, que l'on peut définir, avec Rameau, comme le régime non satirique de l'imitation⁷. Bien sûr, il faut être attentif quand on applique ce cadre conceptuel au cinéma de Maddin, car il y a des différences importantes par rapport aux exemples littéraires étudiés par Genette, et le cinéma muet n'est pas proprement un genre. Mais le cinéma de Maddin nous apparaît dans une première traversée comme un énorme pastiche du muet, une réactivation consciente de ce cinéma disparu.

Il faut aussi faire quelques éclaircissements sur la notion de pastiche. En effet, traditionnellement, le pastiche est défini comme une imitation fidèle et non parodique d'un auteur ou d'un genre. Mais chez un grand créateur, le pastiche au sens strict est presque toujours un exercice de durée ou d'extension limitée. De même, l'utilisation des procédures stylistiques du muet dans des films pleinement sonores, comme on l'a vu dans l'exemple de *The Saddest Music in the World*, nous montre que, dans ses grands films, le travail de Maddin ne procède pas par simple imitation. C'est seulement dans certains courts-métrages,



Dans *Keyhole*, le gangster Ulysse est un avatar amnésique du héros homérique, et le retour à Ithaque est réinterprété par Maddin comme une quête du passé perdu.

comme par exemple *The Heart of the World* (2000) qui s'inspire du montage et de l'imagerie du cinéma muet soviétique, que l'on est plus proche du pastiche pur. Comme tant d'auteurs avant lui, Maddin pastiche constamment (et pas seulement le muet), mais dans un cadre plus large où ce qui est pastiché est aussi transformé de façon originale et inattendue. Dans ce sens, le cinéma de Maddin est très proche de ce que l'on a appelé quelquefois la fiction postmoderne, qui pratique une cannibalisation heureuse de la tradition et des styles du passé. Comme on l'avait mentionné plus haut, Fredric Jameson a caractérisé le postmodernisme comme l'art du pastiche, et certains de ses diagnostics semblent s'appliquer aussi à Maddin: «Avec l'effondrement de l'idéologie moderniste du style [...] les producteurs de culture ne peuvent se tourner vers autre chose que le passé: l'imitation des styles morts»⁸. Une forme artistique cinématographique que Jameson considère comme symptomatique de l'apogée postmoderne du pastiche est ce qu'il appelle le *nostalgia film*, ou film rétro. Le *nostalgia film* essaie de recréer une période relativement récente du passé (les années 1930 ou

les années 1950) mais de façon purement esthétique. Comme exemples de ce sous-genre, il cite des films aussi différents que *American Graffiti* (1973), *Il conformista* (1970) ou *The Godfather* (1972). D'après Jameson, «dans le *nostalgia film*, il n'a jamais été question de représenter le contenu historique, mais plutôt d'exprimer le passé par les connotations stylistiques et les textures de l'image»⁹. Dans ce sens, on pourrait considérer le cinéma de Maddin comme un représentant illustre du *nostalgia film*¹⁰.

Maddin et la parodie

Pour Jameson, la stratégie hypertextuelle des grands textes modernistes n'est pas le pastiche, mais plutôt la parodie, c'est-à-dire la transformation burlesque ou dans une tonalité «vulgaire» des textes «nobles» de la tradition. Par exemple, dans *l'Ulysse* de

Joyce, le héros homérique qui essaie de retourner à Ithaque devient un employé cocu qui vague par Dublin. Or, on a souvent remarqué, et à juste titre, que l'opposition entre pastiche postmoderne et parodie moderniste, et plus généralement entre art moderniste et

postmoderne, n'est pas aussi claire que l'on pourrait croire¹¹. On ne va pas entrer ici dans ce débat, mais il est évident, dans le cas de Maddin, que la stratégie du pastiche cohabite avec d'autres stratégies plus proches de la parodie.

Il faut commencer par remarquer que les pastiches ont souvent une tonalité satyrique. Les films de Maddin, avec ses histoires à dormir debout et ses

ingrédients burlesques, pourraient être pris pour des parodies du cinéma muet et du mélodrame (un genre aussi pastiché par Maddin et sur lequel on reviendra plus tard). Par contre, il nous semble que l'immense amour de Maddin pour ces deux genres ne donne pas lieu à une simple parodie, mais à une relation textuelle et affective dont le modèle le plus proche est le pastiche proustien, que Gérard Genette a décrit admirablement. Comme chez Proust, la tonalité dominante du pastiche de Maddin est «un mixte spécifique (mais à dosage variable) d'admiration et d'ironie [...]». Il n'est ni purement satirique ni purement admiratif, et son régime propre est bien celui, irréductiblement ambigu, de la taquinerie, où se moquer est une façon d'aimer, et où l'ironie (comprenez qui doit) n'est qu'un détour de la tendresse»¹².

Donc, la relation de Maddin avec le cinéma du passé ne relève pas de la simple parodie. Par contre, Maddin utilise dans certains de ses films des stratégies parodiques traditionnelles en relation avec des textes littéraires classiques. Les exemples les plus clairs sont *Électre*, qui fonctionne comme hypotexte pour *Cowards Bend the Knee*, et *l'Odyssée*, qui fait de même pour *Keyhole* (2011). Dans ces films, les personnages et les actions des hypotextes sont transposés dans des conditions plus ou moins modernes. Ainsi, dans *Cowards Bend the Knee*, Liliom (Clytemnestre) a assassiné son mari Chas (Agamemnon) et père de leur fille Meta (Électre), avec l'aide de son amant Shaky (Égisthe). Cette procédure de transposition entraîne aussi une «vulgarisation» des personnages: Liliom n'est plus une reine, mais plutôt la propriétaire d'un salon de coiffure. Le genre parodique que Maddin pratique dans *Cowards Bend the Knee* est né au 17^e siècle,

Comme chez Proust, la tonalité dominante du pastiche de Maddin est «un mixte spécifique (mais à dosage variable) d'admiration et d'ironie»

et Houdard de la Motte le caractérise de la façon suivante: «L'art de ces travestissements est bien simple. Il consiste à conserver l'action et la conduite de la pièce, en changeant seulement la condition des personnages: Hérode sera un prévôt, Marianne une fille de sergent, etc.»¹³ Gérard Genette appelle ce genre la *parodie mixte*¹⁴, pour la distinguer des parodies où les personnages vulgarisés utilisent néanmoins le style «élevé» des textes originaux. Bien entendu, et comme dans le cas du pastiche, Maddin ne pratique pas une parodie mixte stricte, car dans *Cowards Bend the Knee* il y a plusieurs ingrédients narratifs qui n'ont rien à voir avec *Électre*. En fait, le film de Maddin se nourrit aussi des films *Les mains d'Orlac* (1924), de Robert Wiene, et *Mad Love* (1953), de Karl Freund, qui est à son tour une nouvelle version du film de Wiene¹⁵. Dans ces films truculents, Orlac, un pianiste célèbre, perd ses mains dans un accident de train, et un chirurgien les remplace par les mains d'un assassin que l'on vient d'exécuter. Mais les nouvelles mains semblent avoir gardé l'esprit de son propriétaire originaire, et elles poussent le pianiste vers de nouveaux crimes. Dans *Cowards Bend the Knee*, le thème des mains amputées, emprunté à ces deux films, est utilisé dans la ligne narrative héritée d'*Électre*, car Meta veut remplacer les mains de son amant (nommé Guy Maddin dans le film, et qui joue partiellement le rôle d'Oreste) par les mains de son père mort, qu'elle a préservées dans un bocal d'alcool. C'est avec ces mains que Maddin doit venger Chas et tuer Liliom et Shaky, mais l'histoire s'avère encore plus compliquée. Le chirurgien chargé de la transplantation décide de ne pas utiliser les mains du mort: il peint simplement les mains de Maddin en bleu pour lui faire croire

qu'il les a échangées. Maddin, convaincu que ces mains sont celles de Chas, se sent possédé par un esprit vengeur et tue les criminels avec ses propres mains, finalement. *Cowards Bend the Knee* utilise donc plusieurs hypotextes: *Électre*, qu'il parodie et qui donne le noyau principal de l'action, et ceux de Wiene et Freund, qu'il pastiche thématiquement et stylistiquement. Ce mélange d'influences, où le tragique coexiste avec la bizarrerie, et le classicisme avec le *pulp*, contribue de façon essentielle à la tonalité déconcertante de ce film.

Le principe du fonctionnement hypertextuel de *Keyhole* est similaire. Dans ce film, Maddin transpose la dernière partie de l'*Odyssée*: l'arrivée d'Ulysse à Ithaque pour récupérer sa famille et sa maison. On a encore une fois une «vulgarisation» du personnage, car le héros de l'*Odyssée*, bien qu'il garde son prénom dans le film de Maddin, est maintenant le chef d'une bande de gangsters, et sa femme Hyacinth, étrangement gardée par son père, le trompe avec un amant qu'Ulysse finira par tuer – de la même façon que dans le texte homérique Ulysse tue les prétendants. Mais si dans *Cowards Bend the Knee* les lignes basiques de l'action du récit suivaient le modèle d'*Électre*, l'hypotexte homérique de *Keyhole* est surtout un cadre métaphorique. En dépit de quelques références aux cyclopes et du fait que le père de Hyacinth s'appelle Calypso, les détails de l'action ne semblent pas être des transpositions fidèles de l'action de l'*Odyssée*¹⁶. Le vrai sujet de *Keyhole* est l'anamnèse, la récupération de la mémoire, et la reconstruction de l'unité familiale après maintes catastrophes. Si tout hypertexte

***Keyhole* est une lecture allégorique d'Homère, où le voyage d'Ulysse devient une quête de l'identité et des objets perdus de la famille décomposée.**

Dans *Careful*, Zenaida est au centre d'un carrefour de désirs, y compris celui de son fils Johann.



est une lecture de son hypotexte, *Keyhole* est une lecture allégorique d'Homère, où le voyage d'Ulysse devient une quête de l'identité et des objets perdus de la famille décomposée.

Maddin et la nostalgie

Comme on vient de le voir, le cinéma de Maddin est pastiche et parodie, cannibalisation postmoderne du cinéma muet et reprise de quelques textes cano- niques. Mais quel est le contenu de cette forme d'ap- propriation? Quel est le vrai objet de cette nostalgie du passé? Une première clé pour répondre à cette question est le projet d'Ulysse dans *Keyhole*: récupérer, en dépit de la mort et de l'oubli, l'unité fami- liale, et pas seulement la relation amoureuse avec l'épouse. Car, en contraste avec la plupart des réalisa- teurs, obsédés par la constitution ou le délitement du couple, les films de Maddin ont la rare particularité de tourner autour de la constellation familiale. Freud dit, dans une lettre à son ami Fliess, que toute rela- tion sexuelle est l'affaire de quatre personnes, et dans le cinéma de Maddin cette proposition freudienne semble être le guide pour la construction de l'his- toire. Les relations amoureuses chez Maddin fonc- tionnent dans des réseaux familiaux, et le récit fait toujours intervenir deux ou trois générations: *Careful* (1992) nous présente deux familles, les Bernholz et les Trotta, toutes les deux hantées par des amours

incestueux (Oedipe chez les Bernholz, Électre chez les Trotta). Tant les frères Bernholz que les sœurs Trotta occupent des positions très différentes par rapport à l'amour parental. Par exemple, Herr Trotta et sa fille Zeglinde vivent une vraie idylle, tandis que Klara se sent rejetée par son père, ce qui ne fait qu'accroître sa passion interdite. En plus, Johann et Grigorss Bern- holz sont attirés par Klara. Voici un autre réseau fami- lial, celui de *The Saddest Music in the World*: Chester Kent est l'amant de la femme amnésique de son frère Roderick, et leur père est amoureux de Lady Helen, qui a une relation avec Chester. Dans *Brand upon the Brain!*, Guy est amoureux de Wendy, qui est amou- reuse de la sœur de Guy, Sis, qui est à son tour amou- reuse du frère de Wendy, Chance.

On a souvent remarqué l'affinité de Maddin avec le mélodrame¹⁷, et, en effet, ces réseaux d'amours troubles au sein de la famille nous rappellent les personnages torturés de Douglas Sirk. Le mélodrame comme genre est donc un hypotexte additionnel pour le cinéma de Maddin, que l'on pourrait analy- ser en détail. Mais ce qui nous intéresse ici n'est pas l'utilisation des réseaux familiaux comme organisa- teurs de la narration, mais plutôt leur signification profonde. Dans son analyse d'un film rétro célèbre, *The Godfather*, Fredric Jameson formulait l'hypothèse que le contenu utopique du film était la nostalgie de la collectivité, incarnée par la mafia italienne et la *famiglia*¹⁸. Le déficit d'historicité du *nostalgia film* cacherait, pour lui, un malaise politique essentiel: le manque de dimension communautaire dans l'expé- rience individuelle. Il resterait, comme compensa- tion imaginaire, le retour nostalgique aux groupes sociaux et aux communautés en voie de disparition,

tels que la famille traditionnelle. Chez Maddin, la nostalgie a plusieurs objets: il y a la nostalgie du cinéma muet, et il y a aussi la nostalgie des codes éthiques du passé, comme l'a signalé William Beard dans son analyse d'*Archangel* (1990)¹⁹. Par contre, dans ses films, la famille semble tout au mieux un terrain ambivalent, quand elle n'est pas ouvertement oppressive. *Brand upon the Brain!* est l'un des portraits les plus poignants de parents terribles que nous a donnés le cinéma, et la galerie maddinienne de frères abusifs ou abusés, pères castrateurs ou castrés, mères victimisantes ou victimisées, nous laisse sans haleine. En dépit de tout cela et de la brutalité qu'il décrit souvent dans les rapports familiaux, on dirait que l'objet profond de la nostalgie de Maddin est la communauté familiale. Derrière ces parents ou frères terribles, il y a toujours un bonheur primordial qui s'est perdu, comme dans la chute de l'ange ou le péché originel. Après la chute, et avec le temps et l'entropie, on doit confronter la mort, la mutilation et l'oubli, qui hantent tous les personnages de Maddin – ces personnages qui, handicapés ou amnésiques, sont les survivants d'une terrible catastrophe. Quand Chester Kent meurt brûlé à la fin de *The Saddest Music in the World*, c'est l'image d'une famille encore non corrompue qui le hante et le rédime. Dans *Brand upon the Brain!*, l'enfant terrifié par ses parents revient, déjà adulte, dans l'île de son enfance et finit par les retrouver, ému et attendri malgré toute sa douleur passée. Bien sûr, Maddin n'est pas naïf: il sait très bien que la famille a toujours été vouée à la corruption et à la souffrance, que son passé n'est pas mieux que son présent, mais ses films ne cessent pas d'évoquer, malgré tout, le bonheur qu'elle aurait pu incarner.

1 Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Édition du Seuil, 1982.

2 Voir par exemple Fredric Jameson, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991, pp. 16-19, et *Signatures of the Visible*, New York, Routledge, 1992, pp. 82-83.

3 Probablement la *part-talkie* la plus célèbre est *Modern Times*, de Charles Chaplin, qui utilise plusieurs effets sonores et même quelques morceaux de dialogue.

4 Voir William Beard, *Into the Past: the Cinema of Guy Maddin*, University of Toronto Press, 2010, p. 218.

5 Beard, *ibid.*, pp. 263-265.

6 Genette, *op. cit.*, pp. 233-234.

7 *Ibid.*, p. 106.

8 Jameson, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, *op. cit.*, pp. 17-18.

9 *Ibid.*, p. 19.

10 Le côté «postmoderne» de Maddin a été, évidemment, très exploité par la critique, voir par exemple Beard, *op. cit.*, p. 11.

11 Voir par exemple, en ce qui concerne la littérature, Genette, *op. cit.*, pp. 235-236, et pour le débat plus général, Alex Callinicos, *Against Postmodernism. A Marxist Critique*, London, Polity Press, 1990.

12 Genette, *ibid.*, p. 130.

13 Cité par Gérard Genette, *ibid.*, p. 159.

14 *Ibid.*, p. 162.

15 Dans un interview en 2000, Maddin dit: «J'aime tellement l'histoire de *Les mains d'Orlac* que je voudrais faire un jour ma propre version» (Guy Maddin, *Interviews*, ed. by D. K. Holm, Jackson, University Press of Mississippi, 2010, p. 35).

16 Dans le cas de l'*Ulysse* de Joyce, les parallélismes avec l'*Odyssée* sont tellement cachés qu'il a fallu l'intervention de Joyce lui-même et de plusieurs critiques pour les décodifier. Peut-être découvrirait-on un jour que *Keyhole* est aussi un hiéroglyphe qui transpose le texte homérique de façon rigoureuse...

17 Voir par exemple William Beard, «Maddin and Melodrama», *Canadian Journal of Film Studies* 14.2 (2005): 2-17.

18 Fredric Jameson, *Signatures of the Visible*, *op. cit.*, pp. 32-34.

19 William Beard, *Into the Past: the Cinema of Guy Maddin*, *op. cit.*, pp. 64-66.



Maddin: entre fantômes, souvenirs et histoire du cinéma

Dans les films de Guy Maddin, les fantômes incarnent l'idée de souvenir affectif, et offrent au réalisateur une belle occasion de retrouver un passé perdu dont il est nostalgique. Par leur intermédiaire, Maddin réactualise des émotions liées à certains épisodes de sa vie tout en rendant hommage à l'un des procédés favoris du cinéma muet, la surimpression.

par **Ana Luisa Castillo**

Les films de Guy Maddin sont peuplés de fantômes. Certains donnent des conseils ou avertissent d'un danger imminent (*Careful*, 1992), d'autres se confondent avec les vivants (*Keyhole*, 2011), mettent en exergue la mort du corps (*Archangel*, 1990) ou contreviennent aux lois de l'oubli pour aider à mieux comprendre le passé (*Brand upon the Brain!*, 2006)...

Interrogé sur l'usage fréquent dans son œuvre de figures fantomatiques ou sur la présence de «personnes décédées se manifestant de façon surnaturelle sous une apparence désincarnée»¹, le cinéaste commente: «Il me semble que chaque souvenir est un fantôme. J'aime mes fantômes! Ils me sont nécessaires pour rester humain, pour être heureux.»² Dans les films de Maddin, les fantômes incarnent et rendent donc visible de façon imagée l'idée de souvenir. En ce sens, ils peuvent être interprétés comme des personnifications de la mémoire. Mais les fantômes agissent également comme un «souvenir attesté de

morts»³. Ils enclenchent le souvenir et la mémoire en même temps qu'ils évoquent de manière simultanée la mort, la perte et le passé. De sorte qu'il est aussi possible de voir dans les fantômes de Maddin des allégories du passé.

Les fantômes à fonction allégorique (ou de personification) font partie d'un ensemble plus vaste de figures stylistiques que Maddin met sur pied afin de retranscrire son univers visuel dans le langage cinématographique et afin d'explorer ses propres souvenirs, émotions et hantises. À partir de différents états affectifs (jalousie, lâcheté, peur, désir) et des traces émotionnelles que certains événements ont laissées dans sa vie, le réalisateur construit un récit où se mélangent de vrais et de faux souvenirs. Des mises en scène faisant appel à des métaphores, à des hyperboles et à d'autres types d'associations, ou utilisant l'ironie, contribuent à reconstituer le ressenti que le cinéaste souhaite faire voir au public. De ce fait, par exemple, certains auteurs perçoivent une allégorie de la mémoire dans *Archangel*, film où le personnage

Ainsi, les fantômes de *Keyhole* correspondent à la volonté de Maddin de prêter un corps à ces êtres chers dont il sent la présence mais qui ne sont plus là.

principal, atteint par l'amnésie dont les habitants du village Archangel sont victimes, troque le souvenir de sa femme décédée contre celui d'une villageoise lui ressemblant. D'autres voient la métaphore d'un bonheur révolu dans «Happyland» (1906-1922), légendaire parc d'attractions qui constitue une référence centrale de *My Winnipeg* (2008), film où Maddin parcourt l'histoire de sa ville natale en juxtaposant

des images d'archives avec des scènes familiales reconstituées.

Lorsque Maddin commente ses films, il fournit des clefs permettant de mettre en relation le langage figuré de ses plans cinématographiques avec ses expériences de vie, à l'instar des explications qu'il donne en préambule de son long-métrage *Keyhole*. Vaguement inspiré de *l'Odyssée* d'Homère, *Keyhole* relate l'histoire sombre du retour chez soi d'Ulysse Pick, un gangster qui a perdu la mémoire. Afin de retrouver ses souvenirs, en particulier celui de son épouse Hyacinth, Ulysse parcourt son ancienne demeure en compagnie de Manners, son fils qu'il ne reconnaît plus, et de Denny, une jeune femme visionnaire mais aveugle, qui l'aide à retrouver sa mémoire.

Keyhole ▼

Ensemble, les trois personnages poursuivent un voyage labyrinthique à travers une maison hantée par des fantômes du passé. À propos de ce film, Guy Maddin raconte: «[*Keyhole*] est parti de l'amour profond, inaltérable et presque obsédant que j'ai pour la maison de mon enfance et de tout l'amour que j'ai subi, éprouvé et goûté quand j'y vivais et depuis que j'y vis dans mes rêves. Car chaque nuit, ces dernières années, mes rêves sont dépouillés de tout être et emplis d'une architecture vaste, vide et balayée par le vent. En général c'est une maison, la maison de mon enfance. Je la reconnais, même si elle est différente et qu'il manque une planche sur deux. Peut-être qu'il y manque aussi le plafond. J'arpente ses couloirs dans mes rêves. Il y a quelqu'un que j'aime dans la pièce à côté, mais je ne peux pas l'atteindre. Je sens sa présence, sa tristesse, sa joie, son tourment. J'essaie de le rejoindre, de retrouver cette présence. En chemin, je trouve des détails architecturaux et personnels: une éraflure dans le mur, qui ressemble à une tête de loup ou à mon chihuahua Toby, de petits jouets avec des traces de dents, la forme d'une bouilloire jetée il y a longtemps. Ces choses me reviennent dans mon sommeil et chacune éveille en moi un sentiment très fort qui m'envoûte. C'est un sentiment à la fois triste et joyeux et ce mélange me rend accro. Je suis impatient d'aller me coucher le soir. Parfois, j'ai envie de pleurer

«Le cinéma de Maddin est une tension permanente entre le flou et le net, le sommeil et la veille, l'oubli et la mémoire. Aussi affectionne-t-il les états intermédiaires, le songe, le somnambulisme, le spiritisme, l'hypnose. Tout ce qui est enfoui ne manque pas de refaire surface. Souvenirs d'enfance, peur de la sexualité, homosexualité plus ou moins refoulée, inceste reviennent souvent, procurant un sentiment de nostalgie mêlée de plaisir et de tourment.» (Jacques Morice, «Fantasmagorie en noir et blanc», *Beaux-Arts magazine*, n° 304, octobre 2009, p. 34)

dans ces rêves. Mais au réveil, je me sens toujours complètement régénéré. Certaines maisons sont couvertes de tapisserie. La mienne est tapissée d'émotion. Bien sûr, transplanter cette émotion de mes rêves à l'écran est une opération des plus complexes. Le grand risque quand on transplante c'est le rejet de greffe; et l'émotion ne se transplante pas facilement. Seuls les plus grands romanciers et cinéastes y parviennent. Les musiciens s'en tirent mieux. Mais j'ai quand même voulu essayer.»⁴ Ainsi, les fantômes du film correspondent à la volonté de Maddin de prêter un corps, bien qu'éthéré, à ces êtres chers dont il sent la présence mais qui ne sont plus là. De même, la difficulté qu'affronte le personnage Ulysse pour ouvrir les trous de serrures donnant accès à chacune des pièces qu'il faut traverser pour arriver à la chambre où sa femme Hyacinth s'est enfermée serait une allusion à l'impossibilité que ressent Maddin d'atteindre ses êtres chers. Enfin, chaque pièce ouverte par Ulysse pourrait équivaloir à un souvenir retrouvé...

En parallèle, Maddin porte une véritable affection à l'ancien, en particulier aux vieux disques en vinyle ou aux films d'archives, avec une prédilection pour les films réalisés entre les années 1890 et 1940 par des réalisateurs comme David Wark Griffith, Sergueï Eisenstein, Jean Epstein, Carl Theodore Dreyer, Benjamin Christensen, James Whale, Charles Laughton, Josef von Sternberg et beaucoup d'autres chez qui il semble percevoir une source originelle pour son travail de cinéaste. L'intérêt de Maddin pour le cinéma muet et pour les premières années du cinéma sonore et parlant (de 1927 jusqu'aux années 1940 environ) s'exprime principalement à travers deux types de démarches. La première est illustrée par son projet



Keyhole, Guy Maddin, 2011.

cinématographique *Spiritismes* (*Seances*, en anglais). À partir de la documentation disponible, Maddin s'intéresse à la conservation de l'histoire du cinéma et en particulier à ce qu'il appelle les «films fantômes», c'est-à-dire les films oubliés dont il n'existe plus aucune copie et qu'il n'est plus possible de visionner. Avec *Spiritismes*, Maddin reconstitue des versions imaginées d'une centaine de films (fantômes) du cinéma muet. Il s'agit de films inaboutis qui n'ont donc jamais existé, ou de films célèbres à leur époque mais aujourd'hui perdus, soit parce qu'ils furent brûlés par les réalisateurs eux-mêmes ou lors d'accidents de projection, soit encore parce qu'ils furent égarés ou détruits par des studios en manque de place pour le stockage⁵. La seconde démarche est l'appropriation de procédés cinématographiques d'antan, qui contribue à faire ressortir l'esthétique très personnelle et éclectique de Maddin dans le paysage cinématographique contemporain. Parmi les emprunts que le Canadien fait à l'histoire du cinéma, sont à relever, entre autres, le montage métaphorique d'Eisenstein associant des images hétérogènes pour stimuler la sensibilité et les émotions du spectateur, la texture «gros grain» de la pellicule noir et blanc, les intertitres, les vignettages par effet d'iris et la technique de surimpression du cinéma muet.

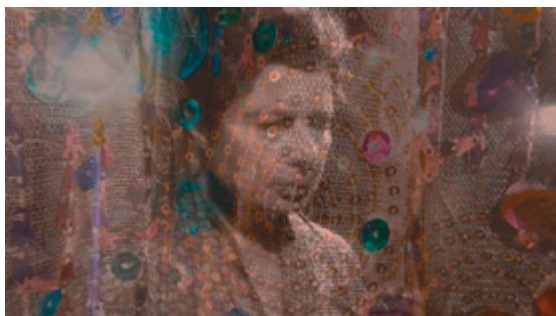
Surimpressions

La technique de surimpression, aussi appelée double exposition ou exposition multiple, consiste à imprimer plusieurs images sur le même fragment de pellicule déjà impressionné mais non développé, ce qui permet de visionner en même temps et sans hiérarchie nette une image double ou multiple. La surimpression a été découverte de manière fortuite, probablement vers les années 1850, par un photographe de Philadelphie appelé Mummler. Comme l'explique Héloïse Pocy: «l'origine de la surimpression tient dans une simple erreur technique. Il suffisait, au 19^e siècle, que le photographe oublie de changer de plaque, réutilise une plaque mal nettoyée, que le soufflet soit troué ou que le trépied bouge pour impressionner plusieurs fois la même surface sensible. Plus tard, le photographe qui oubliera de faire avancer sa pellicule dans l'appareil ou qui réutilisera une pellicule plusieurs fois aura le même souci... »¹ La technique s'est ensuite répandue dans le milieu des «photographes médiumniques» qui, durant la deuxième moitié du 19^e siècle, s'efforçaient de rendre visibles les esprits des morts en les représentant sous l'aspect de figures humanoïdes translucides aux formes abstraites et lumineuses flottant aux côtés d'une «vraie personne», d'un être «en chair et en os». Leur intention était de prouver, de manière plus au moins honnête, l'existence de fantômes ou d'autres phénomènes paranormaux. Georges Méliès (1861-1938) dit être le premier à avoir emprunté le procédé photographique d'exposition multiple de la pellicule pour l'adapter au cinéma. Dans son film *Évocation spirite* (1899), par exemple, Méliès joue le rôle d'un médium spirite à la gestuelle de prestidigitateur qui réussit à faire apparaître, par l'intermédiaire de la surimpression, l'esprit ou l'être incorporel d'un

démon, d'une femme et d'un homme à l'intérieur d'une couronne suspendue en l'air. À une époque séduite par le spiritisme et fascinée par l'image en mouvement, ce film démontre la volonté de Méliès de condamner les fausseries spirites et de certifier le caractère illusoire des apparitions de fantômes, rendues possible au travers d'artifices permettant de fabriquer des illusions². Méliès obtient des résultats étonnants dans la mise en scène de «spectres impalpables» ou de fantômes. L'opérateur procède en filmant d'abord le décor et les comédiens dont le jeu sera chronométré pour établir avec précision des repères spatio-temporels; ensuite, il rembobine en remettant la pellicule préalablement impressionnée au point de départ dans la caméra. Dans un deuxième temps, l'opérateur fausse la mise au point de la caméra pour obtenir une image floue et filme le comédien (qui joue le fantôme en tenant compte des repères établis lors de la première prise de vue) sur un fond noir puisque ce type de décor a la particularité de ne pas impressionner la pellicule. Les deux prises de vue sont ainsi superposées. De la sorte, Méliès parvient à représenter, par exemple, les fantômes de trois personnes décédées s'envolant du chaudron brûlant de Méphistophélès après y avoir été plongées par de méchants démons (*Le chaudron infernal*, 1903). À noter que, un autre pionnier du cinéma, George Albert Smith (1864-1959), contemporain de Méliès, est aussi reconnu pour avoir introduit le procédé de surimpression dans le cinéma avec ses films *The Corsican Brothers*, 1897 et *Photographing a Ghost*, 1898. En 1903, le réalisateur britannique illustre sa maîtrise de la technique avec la comédie macabre *Mary Jane's Mishap* (*La mésaventure de Mary Jane*), dans laquelle le fantôme d'une servante morte à cause d'une explosion

de paraffine sort de la tombe pour récupérer un objet laissé à l'extérieur, faisant décamper les visiteurs de son sépulcre. Poussés par le besoin d'émerveiller leur public, Méliès et Smith inaugurent une tradition de comédie de fantômes terrorisant avec humour les vivants, tradition qui perdurera tout au long de la première moitié du 20^e siècle. Par ailleurs, comme le précise Marc Vernet, la surimpression connaîtra ensuite bien d'autres fonctions, notamment celle de figure privilégiée de la nostalgie car elle gardera sa force de suspension et de contemplation, son efficacité à la fois langagière et poétique³.

- 1 Héloïse Pocy, «Surimpressions naturelles et volontaires chez les surréalistes. Un regard multiple sur Paris», *Journal of Urban Research* [Online], Special issue 2/2009, <http://articulo.revues.org/1162>; DOI: 10.4000/articulo.1162.
- 2 Pour aller plus loin, consulter de Mireille Berton, «Georges Méliès, la magie et les fantômes. Le spectateur sidéré», in Stéphanie Sauget (dir.), *Les âmes errantes. Fantômes et revenants dans la France du 19^e siècle*, Paris, Creaphis éditions, 2012.
- 3 Paraphrase d'une citation de Marc Vernet, «Surimpressions», in *Figures de l'absence*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1988, p. 60. La surimpression a été également revendiquée par les avant-gardes artistiques des années 1920 et 1930 occupées à expérimenter toutes les capacités du médium photographique ou du médium cinématographique. La valeur essentiellement plastique que les avant-gardes octroient aux surimpressions est renouvelée par l'usage qu'en fait le cinéma underground américain des années 1960. Voir Héloïse Pocy, *op. cit.*



Maddin apprécie tout particulièrement la surimpression, technique dont l'histoire s'entremêle avec celle de la représentation des fantômes au cinéma (voir «Surrimpressions», p. 14). Par là même, il fait un clin d'œil à l'esthétique et aux techniques sophistiquées que les pionniers du cinéma tels que Georges Méliès et George Albert Smith ont développées. Il emploie la surimpression en remémorant l'usage qu'en faisaient ces premiers réalisateurs très attachés à la tradition des spectacles de magie⁶. Comme eux, Maddin recourt aux surimpressions intégrées à la caméra en tant qu'artifice permettant de rendre visible ce qui est d'ordinaire invisible, pour reproduire des fantômes ou évoquer les images mentales, les rêves, les cauchemars, les pensées des personnages. Comme eux, il affectionne la figure du fantôme, peut-être parce que celle-ci cristallise le pouvoir de fascination que peut exercer le cinéma. À leur instar, Maddin est attiré par l'imaginaire du surnaturel. Sa filmographie foisonne de références à l'occultisme (le mesmérisme dans *Twilight of the Ice Nymphs*, 1997), aux maisons hantées et à la voyance (*Keyhole*), au spiritisme (*Seances*, 2013), au vampirisme (*Dracula: Pages From a Virgin's Diary*, 2002), aux musées de cire logeant des sculptures vivantes (*Cowards Bend the Knee*, 2003),

entre autres. D'après Maddin, l'imaginaire du surnaturel et du paranormal est indissociable de l'histoire du cinéma. Interviewé à ce propos, le réalisateur canadien explique: «L'âge d'or du spiritisme est aussi celui de la photographie et du cinéma muet! Dès ses débuts, je crois, la photographie – et, par extension, le cinéma – a intrinsèquement eu partie liée avec la mort, les disparus. L'appareil photo, la caméra captent des fantômes... par exemple, si je vous filmais, là, je capturerais votre état aujourd'hui. Mais demain vous serez vêtu autrement, ou dans un autre état d'esprit, vous serez plus vieux d'un jour: bref, ce ne sera alors plus vous que j'aurais en film, mais votre image passée, défunte. Votre fantôme. Tout cela, le cinéma en était peut-être davantage conscient à l'époque du muet qui, par l'absence de synchronisation de l'image et du son, manifestait toujours plus ou moins une présence fantomatique... Mais ce lien entre les images enregistrées et les fantômes me semble tout aussi valable aujourd'hui, avec une caméra numérique.»⁷ Maddin flirte de façon ambiguë avec l'imaginaire du surnaturel provoquant une tension entre l'emploi qu'il fait du fantôme au sens figuré et au sens littéral. De sorte que le spectateur pourrait prendre les fantômes pour une simple représentation de «vrais fantômes», ce qui l'éloignerait des intentions du réalisateur. Néanmoins, Maddin ne cherche pas à obtenir des effets de croyance et de sidération chez le spectateur, comme il était d'usage lors des débuts du cinéma. Le réalisateur joue avec l'iconographie éthérée du fantomatique dans le but

Maddin affectionne la figure du fantôme, peut-être parce que celle-ci cristallise le pouvoir de fascination que peut exercer le cinéma.

de faire revenir le passé en mémoire, ou d'entraîner le spectateur dans le domaine de l'inconscient.

À la différence du cinéma fantastique qui voit dans les fantômes une représentation de l'horreur, Maddin y voit une figure de la nostalgie. Nostalgie de ce qui n'est plus, nostalgie à la fois d'un cinéma révolu et d'un être cher absent. Les mises en scène de fantômes aident Maddin à réduire ce sentiment de perte et à rétablir une mémoire affective qui embrasse autant l'histoire du cinéma que le souvenir de personnes aimées.

- 1 Définition du mot «fantôme» selon le Centre national de ressources textuelles et lexicales, France: www.cnrtl.fr/lexicographie/fant%C3%B4me
- 2 Amélie Galli, «Trois questions à Guy Maddin», propos recueillis et publiés par le Centre Pompidou sur www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cTzpMk/r7Gdg9K
- 3 Marc Vernet, «Surimpressions», in *Figures de l'absence*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1988, pp. 59-88.
- 4 Présentation de Guy Maddin, DVD commercial de son film *Keyhole*.
- 5 Il s'agit de films réalisés par de cinéastes tels que Jean Vigo, Ernst Lubitsch, Kenji Mizoguchi, Erich von Stroheim, Mikio Naruse, entre autres.
- 6 Sur les liens entre le cinéma et la magie, consulter Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Éditions de Minuit, 1956, et Maxime Scheinfeigel, *Cinéma et magie*, Paris, Armand Collin, 2008.
- 7 Alexandre Prouvèze «Interview de Guy Maddin», www.timeout.fr/paris/cinema/interview-guy-maddin
Ici Maddin s'intéresse au caractère spectral des images, un sujet traité par la théorie de l'art (Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004) et par la théorie du cinéma (André Bazin, «Ontologie de l'image photographique», in *Qu'est-ce que le cinéma*, Paris, Éditions du Cerf, 1958).

Le stéréotype féminin et le cinéma muet

Depuis les premiers temps du muet, la figure de la femme a passablement évolué au cinéma. Les réduisant d'abord à des personnages au caractère stéréotypé (la vierge effarouchée, la mère protectrice), le cinéma en nuancera peu à peu le portrait pour offrir un panorama subtil de figures féminines, à l'image des personnages de femmes peuplant les films de Maddin.

par **Margaux Terradas**

À sa naissance, l'art cinématographique laissa libre court à une extravagante production qui finit toutefois par se stabiliser. Les premiers films muets créés en abondance et produits rapidement offraient des intrigues ainsi que des personnages peu développés. Le but était avant tout de divertir le public grâce à une intrigue simple et de conforter le spectateur en recourant à des stéréotypes caractéristiques de l'époque. Le producteur évitait une construction trop élaborée de la narration et basait une situation sur une structure de vie connue, qui faisait appel à la mémoire collective ou à des histoires notoires, sans se préoccuper de toucher à la complexité humaine.

Dans ces films, les personnages sont décrits à l'aide d'expressions génériques telles que «le mari volage», «la demi-mondaine» ou «l'épouse classique» qui font tout de suite résonance dans l'esprit du spectateur: sans même avoir vu une seule minute du film, il peut déjà se représenter l'intrigue qui va suivre. On pressent déjà que le mari volage sera aguicheur et insouciant, qu'il essaiera de séduire une jeune vierge effarouchée qui commencera certainement par le repousser avant de céder. Face à elle, l'épouse

sera souvent dépeinte comme aigrie, habillée de noir, sachant tout des activités de son mari, proche alors de la figure de la mégère. Le sentiment d'avoir déjà vu ce film n'est évidemment pas une simple impression.

Une femme: oui, mais de quel genre?

Dans les productions des premiers temps du cinéma muet, les hommes sont affectés d'un bon nombre de stéréotypes comme celui du «mari volage», du «macho», du «séducteur», ou du «mondain». Du côté des femmes, on peut en dénombrer trois principaux, parmi d'autres concevables mais qui se glissent au final dans ces grandes catégories: la mère, la vierge et la putain.

Tout d'abord, la jeune vierge est toujours représentée en blanc, symbole de pureté. La narration type de cette époque la présentera comme un personnage naïf qui finira par se faire avoir par un homme. Pensons notamment à *Way Down East* (1920) où Lillian Gish finit par céder à un séducteur invétéré après un simulacre grossier de mariage. Mais l'âge avançant, la vierge, devenue une vieille fille ayant perdu les attraits de la jeunesse, s'habillera souvent en noir et l'absence de mari et d'enfants l'aura rendue aigrie et fielleuse.

Ensuite, la figure type de la mère et de l'épouse balance entre l'image d'une femme soumise, à la fois dépendante de son mari et protectrice de son enfant, celle d'une femme maltraitée qui accepte pourtant son sort, à l'image de ce qui se passe dans *Buy Your Own Cherries* (1904), et celle d'une femme devenue violente face à un mari infidèle ou alcoolique, donnant naissance à un personnage opprimant et autoritaire.

Lorsque la sexualité de la femme est abordée, c'est souvent la figure de la putain qui prend le relai, du fait de la réticence à associer à cette époque sexe et mariage. S'opposant donc aux deux autres figures, la putain est aguicheuse, provocante, frivole, insouciant et, a contrario de l'épouse associée à une sexualité réprimée, s'attire la sympathie des hommes.

Même si l'on n'a jamais vu les premiers films muets des années 1900, ces trois figures nous sont familières, montrant que ces stéréotypes ont, dans une certaine mesure, perduré jusqu'à nos jours. L'utilisation du stéréotype comme simplification de l'intrigue, notamment dans la comédie, est d'ailleurs une pratique encore répandue aujourd'hui. Mais ce qui est plus intéressant d'observer est la manière dont sont déconstruits ces stéréotypes dans le cinéma qui fera suite à cette période du muet, que ce soit dans les films de Maddin ou dans d'autres.

La mère protectrice

Un des aspects intéressants d'*Imitation of Life* (1959) de Douglas Sirk est qu'il nous présente deux figures très différentes de mères. Tout d'abord il y a Annie, mère afro-américaine très présente, maternelle et protectrice envers sa fille. Ce personnage

asexué, dont on ne connaît aucune relation amoureuse durant toute la durée du film correspond au profil type de la mère courage prête à tout pour son enfant, figure que l'on retrouvait déjà dans certains films muets. *Imitation of Life* se distingue toutefois de ces premières productions, où, la plupart du temps, l'enfant était redevable de sa mère qui avait tout sacrifié pour lui: dans ce film, Sarah Jane, très claire de peau, est constamment en conflit avec sa mère à qui elle ne peut pardonner la vie qu'elle lui a offerte. Isolée dans un monde où elle n'est acceptée ni comme noire ni comme blanche, et incapable en cela de trouver sa place dans la société, elle rejette la faute sur sa mère qui supporte tout jusqu'à se faire passer pour une femme de chambre afin de ne pas embarrasser sa fille lorsqu'elle se trouve en présence de son amie blanche.

Face à cette figure maternelle, le personnage de Lora, actrice de théâtre en devenir, représente une mère ancrée dans son temps, luttant entre son ambition, ses désirs de femme et son rôle de mère. Cette figure de mère célibataire – nouvelle au cinéma – fera d'ailleurs son chemin dans la société pour devenir par la suite un modèle très répandu et accepté. Plus précisément, le personnage interprété par Lana Turner, rongé par la culpabilité d'être sans cesse loin de sa fille, représente une mère à la fois ambitieuse et aimante, et s'éloigne en cela du caractère type de la mère asexuée ne vivant que pour ses enfants, incarnée par le personnage d'Annie. Autre distinction entre ces deux couples mère-fille: alors que le personnage de Sarah Jane garde une certaine rancœur envers sa mère, la fille de Lora, Susie, est en adoration pour la sienne et fera tout pour lui ressembler.

Ce n'est pas un hasard, du même coup, si, au-delà de la ressemblance physique frappante entre Susie et Lora, la fille tombera amoureuse du même homme que sa mère.

Ainsi *Imitation of Life* délaisse la figure stéréotypée de la mère que l'on était habitué à voir depuis les premières heures du cinéma, montrant que le cinéma avance en même temps qu'évolue le rôle des femmes dans la société.

Le personnage de Lora fait écho à celui de Khlara, la mère de Johann et Grigorss dans *Careful* (1992) de Guy Maddin qui ont des caractéristiques physiques communes indéniables. Le désir que ressentent les hommes pour Khlara est un des déclencheurs du drame. Son fils Johan lui voue un amour incestueux et se suicidera afin d'y échapper. Khlara n'est pas une mère que l'on pourrait considérer comme modèle puisqu'elle rejette son fils aîné, le laissant seul au grenier, refusant même de venir le voir. Ce personnage est en contradiction et à l'opposé de la figure maternelle que l'on est habitué à voir dans le cinéma muet, le rendant déroutant et difficile à cerner.

La putain, la vamp, la femme fatale et Louise Brooks

La figure de la putain a considérablement évolué depuis les premiers temps du muet, et plusieurs figures féminines sont venues mettre à mal cette vision simple et étriquée de la sexualité féminine. L'une d'elle est la vamp immortalisée par Theda Bara dans *A Fool There Was* (1915), inspiré des tableaux vampiriques de Sir Philip Burne-Jones ou du roman *Dracula* de Bram Stoker. La vamp, une femme ayant la faculté de mettre sous son joug les hommes, souvent



parée de touches orientales et mystiques, représente le mystère et l'indomptabilité. Cette figure laissera plus tard la place à un autre type d'héroïne incarnée par Louise Brooks dans *Loulou* (1929): une citadine aux cheveux courts qui boit, fume et fait l'amour. Ce personnage de garçonne au regard espiègle, à la fois manipulatrice et mystérieuse, est souvent de petite taille et habillée de noir. Moins flamboyante que la vamp, elle donnera naissance à la figure hybride de la femme fatale, omniprésente dans les films noirs des années 1940.

Certainement l'un des plus beaux exemples d'opposition entre deux figures classiques du cinéma

Von Stroheim en séducteur invétéré dans *Foolish Wives*, Erich Von Stroheim, 1922.



The Unknown, Tod Browning, 1927.

lateur, presque machiavélique, qui se révèle pleinement lorsqu'elle tente de convaincre son amant de tuer sa femme pour qu'ils puissent tous deux vivre ensemble. Cette scène emblématique dans laquelle elle déploie force de persuasion grâce à une danse endiablée, alors qu'au-dessus d'elle défilent des images lumineuses à une cadence effrénée, montre à elle seule ce que pouvait représenter ce nouveau type de femmes au cinéma. C'est à ce moment-là que l'on comprend la nature presque diabolique de la vamp par opposition à la figure traditionnelle de l'épouse qui subit le désamour de son mari sans se plaindre et sans trouver les moyens de le reconquérir. Durant toute la première partie du film, l'épouse restera en effet dans une totale passivité et une grande impuissance, ignorant tout des manipulations de sa rivale. Ce n'est qu'au moment où son mari tentera de la tuer qu'enfin elle se réveillera: elle fuira en train pour se rendre en ville et c'est au milieu de l'agitation de cet univers inconnu que le couple retrouvera finalement le bonheur conjugal perdu, chose rare au cinéma à cette époque.

muet se trouve dans *Sunrise* (1927) de Murnau. Ce film présente un homme de la campagne hésitant entre son épouse et une citadine du type de la garçonne. Elle représente la tentation nouvelle, une voie vers une plus grande liberté, sans

Dans *Foolish Wives* (1922), se confrontent plusieurs personnages de femmes, que Von Stroheim dépeint comme insipides et ternes à l'instar d'Helen Hughes la victime d'une escroquerie. La seule femme qui semble a priori entière et qui jouit d'une certaine profondeur de caractère est Maruschka, la servante persuadée qu'un jour son maître Sergius l'épousera. Mais elle est animée par de noirs desseins et sa passion dévorante la conduira à tenter d'assassiner Sergius. Comme annoncé dans le titre du film, Von Stroheim dénonce la futilité et la vacuité qui existe chez les femmes de la haute société. D'une manière plus générale, le monde luxueux de Monte Carlo dans lequel évoluent les personnages et dont le réalisateur montre tant la grandeur que la décadence, contribue à mettre en exergue l'inanité de ces individus que rien n'impressionne, et qui privilégient la seule apparence. Le personnage de la servante provoquera au final sa propre déchéance dans une sorte de logique morbide impossible à freiner. À cette époque, il est très rare de voir au cinéma des femmes dépeintes avec une telle noirceur. Au contraire de la figure plus classique de la jeune femme qui se languit dans l'attente d'un homme qui ne viendra jamais, ce genre de personnage excessif, proche de la folie – nouveau dans le cinéma muet – sera souvent repris dans les œuvres cinématographiques postérieures.

Chez Maddin, *Cowards Bend the Knee* (2003) qui introduit le personnage de Meta, archétype de la vamp du muet, n'est pas sans rappeler *Sunrise*: l'homme, manipulé et subjugué par le charme oriental de cette femme, succombe à la tentation. Mais Maddin va plus loin: le film apparaît au final comme un fantôme, dans lequel Meta représente un genre de

femme qui n'a jamais existé, figure fantasmée de la femme, fidèle à ce que représente la vamp.

La vierge effarouchée

La figure de la vierge est présente dans de nombreux films, comme dans *Mad Love* (1953) qui l'aborde toutefois de façon originale: le docteur Gogol est amoureux de Marie, une actrice fiancée à un autre. Le docteur, voyant qu'il ne pourra certainement jamais l'avoir, décide de voler une statue à son effigie, dont le regard est emplis de peur et les mains levées vers le ciel, à la manière d'une jeune fille en détresse qu'il faut protéger. De cette représentation relativement éloignée de la vraie Marie qui n'hésite pas, pour sa part, à prendre des risques dans l'espoir de sauver son fiancé, Gogol tel Pygmalion tombera amoureux. Jusqu'à ce que Marie s'introduise chez lui et que, dans la précipitation, elle casse la statue. Le retour de Gogol étant imminent, elle est obligée de prendre la place de la statue pour cacher son méfait. Dans cette scène finale, si la statue prend finalement vie, Marie en chair et en os précipitera la chute de Gogol après avoir compris ses malversations, là où, dans le mythe, l'amour s'installait entre Pygmalion et Galatée. On assiste finalement à la métamorphose de cette femme douce et fragile en une Marie réellement colérique.

Chez Maddin, c'est le film *Dracula, pages tirées d'un journal d'une vierge* (2002), qui fait écho à la figure de la vierge emblématique du cinéma muet. Il a lui-même déclaré à propos de *Dracula*, «Pour moi, *Dracula* n'existe pas, il n'est qu'un désir sexuel enivrant qui flotte de femme en femme. [...] Bram Stoker avait beau être un monstre de racisme et de sexisme, il semble

avoir de la sympathie pour les femmes lorsqu'il maltraite ainsi les hommes. Je n'irai pas jusqu'à dire que c'est un livre féministe, mais il est clair qu'il met en accusation l'Angleterre coloniale ainsi que la jalousie du mâle.»¹ Il est vrai que Maddin met en avant le désir et les envies féminines, notamment grâce au ballet et aux jeux de corps qui à la fois s'attirent et se repoussent. Tout au long du film les hommes sont à la recherche de *Dracula* afin d'éviter qu'il ne pervertisse les jeunes femmes. C'est au travers de cette quête de la pureté que Maddin critique l'impossibilité de contrôler le désir et les pensées féminines.

En analysant ces différentes figures de femmes, on s'aperçoit de la finesse avec laquelle on peut s'en défaire et livrer ainsi des chefs-d'œuvre en accord avec leur temps. En cela, la liberté de Guy Maddin affranchie de contraintes notamment de production ne lui permet-il pas d'accomplir ce que certains réalisateurs de l'époque du muet auraient aimé faire sans en avoir les moyens?

1 Extrait d'un entretien de Mark Peranson avec Guy Maddin pour CinemaScope, www.eddistribution.com/film.php?id_film=54&page=2

**«Je prends
des choses qui
m'arrivent en vrai,
et j'en fais quelque
chose de tellement
invraisemblable
que cela en devient
encore plus vrai»**

Guy Maddin

Maddin et l'influence symboliste

Les films de Guy Maddin sont au carrefour de diverses influences. Ils empruntent tant au cinéma muet du début du 20^e siècle qu'aux idéaux des surréalistes ou des peintres symbolistes avec lesquels Maddin partage davantage qu'une simple inspiration iconographique, comme le montre l'étonnant parallèle artistique qui se dessine entre son œuvre et celle de Gustave Moreau et d'Odilon Redon.

par **Julien Dumoulin**

Le symbolisme naît dans le contexte troublé de la fin du 19^e siècle. Rejetant le positivisme qui règne alors, le symbolisme oppose aux courants naturalistes et impressionnistes une vision héritée du romantisme, tourné vers l'introspection et le rêve et faisant la part belle au mystère et au sacré. Le mouvement, loin de tout manifester, se compose en premier lieu d'artistes individualistes soucieux d'exprimer leur pessimisme à travers un langage personnel d'où émergent des thèmes communs. Les symbolistes rejettent le réalisme et se réapproprient la mythologie, traitent de la mort, de la spiritualité à travers des œuvres teintées de métaphysique, d'onirisme et de mysticisme.

Si le cinéma de Guy Maddin partage avec les symbolistes des similitudes esthétiques, thématiques et formelles, un parallèle se dessine également au niveau d'une intention fondamentale, dans la propension qu'a Maddin à s'opposer aux tendances de son époque. À l'image de Redon qu'il admire, Maddin est un artiste isolé dans son temps. *The Saddest Music in the World* (2003) semble, à cet égard, une métaphore de cette relation entre Maddin et

le cinéma mainstream: dans le cadre du Concours de la musique la plus triste du monde lancé par la baronne Lady Port-Huntly, le candidat qui représente l'Amérique, Chester Kent, incarne à lui seul l'industrie du spectacle de Broadway. Incapable d'exprimer la moindre tristesse, Chester assimile peu à peu ses concurrents malheureux, offrant à chaque manche un spectacle riche et festif. À lui s'oppose son frère Roderick, violoncelliste torturé dont les sombres mélodies évoquent un passé lourd et tragique. La performance introspective de Roderick et l'affrontement avec son frère Chester se font l'écho des difficultés de production rencontrées par Maddin pour produire ses films et exister face aux productions américaines plus importantes. Les films de Maddin sont avant tout l'expression de problématiques propres et d'une esthétique éloignée des tendances narratives conventionnelles qui lui valent encore aujourd'hui d'être associé au cinéma d'art et essai.

Au-delà de ces similitudes d'intention, plusieurs thématiques communes rapprochent Maddin des symbolistes et laissent transparaître dans ses films un monde intérieur troublé qui explore une multitude de facettes de l'esprit humain. Parmi ces thèmes,



▲ *Hommage à Léonard de Vinci* (détail), Odilon Redon, vers 1914

▼ *La fleur du marécage*, Odilon Redon, 1885



la fascination pour la mort et les revenants, qui est une constante chez le réalisateur canadien. Depuis *The Dead Father* (1985) jusqu'à ses essais sur le spiritisme au Centre Pompidou, les fantômes hantent ses films. Les dégradations volontaires que Maddin fait subir à ses pellicules afin d'évoquer le cinéma des années 1920 contribuent aussi à créer une atmosphère décalée et inquiétante, un univers au milieu duquel la convocation des esprits et la présence de la mort s'intègrent presque naturellement. Loin de se mettre au service d'un idéal spirituel, ces fantômes sont encore une fois la manifestation du souvenir d'épisodes tragiques de la vie de Maddin: la perte de son frère puis de son père.

Les récits sont marqués par un pessimisme et par un désespoir teinté d'humour qui rapprochent également Maddin du mouvement des Décadents, proche des symbolistes, auxquels il semble emprunter un art de la discontinuité. Maddin a lu *À Rebours* de Joris-Karl Huysmans, livre le plus représentatif de ce mouvement et dont la particularité est de se présenter comme une succession de réflexions menées par le héros (ou plutôt par l'antihéros) des Esseintes sur son époque, ses goûts et son mal du siècle, sans qu'une réelle évolution de l'action et du récit se fasse jour.

À travers un sens esthétique qui le pousse à s'inspirer du style des films muets, Maddin fait tendre ses œuvres vers des représentations quasi abstraites. Cet éloignement du réalisme lui permet de cultiver un goût du mystère, que renforce un montage parfois brutal et décousu. Le rejet de toute narration permet à Maddin d'explorer les méandres de la psyché humaine. L'amnésie, la folie, la hantise du passé et l'angoisse sont des constantes de son

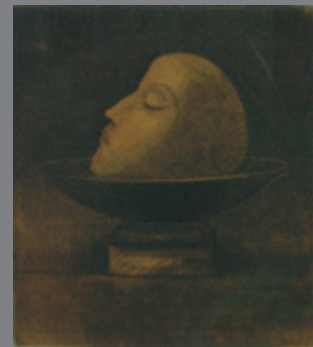
cinéma. Dans les deux premiers volets de sa trilogie «autobiographique»¹, *Cowards Bend the Knee* (2003) et *Brand upon the Brain!* (2006), Maddin fait culminer son art du montage déjà très présent dans ses divers courts-métrages. Le film d'une heure quarante fut tourné en neuf jours à peine, témoignant de l'importance de la postproduction et d'un sens de la libre association dans l'expression du réalisateur. Les séquences qui parsèment le film enchaînent des plans courts sur des détails, objets, visages, symboles et usent de la surimpression comme des fondus enchaînés. Elles convoquent ainsi les souvenirs de Maddin pour les transmuier en des rêveries évanescents, fragmentaires et instables, reflets d'un passé trouble et obsédant. Sans minimiser l'influence de l'expressionnisme et du surréalisme dans ses films, la touche personnelle et onirique qui se dégage de ces séquences est, en termes cinématographiques, ce qui semble s'approcher le plus d'un «cinéma symboliste». Maddin partage avec les symbolistes la même sensibilité, le même goût du mystère et un rejet du réalisme. Il conçoit ses films à la manière d'une partition musicale, dans l'espoir que l'objet filmique soit reçu et accepté par le spectateur sans recherche ou analyse préalables. «I find myself wishing out loud that people were less scared of movies, more willing to watch movies the way we listen to music. When you listen to music, you just like it instantly, or after a couple of listens. You don't ask yourself what it means, what it's getting at... [...] So I find myself always trying to make movies that have a logic of music.»² Une démarche qui semble faire écho aux réflexions d'Odilon Redon sur ses propres créations: «Mes dessins inspirent et ne se définissent pas. Ils

ne déterminent rien. Ils nous placent, ainsi que la musique, dans le monde ambigu de l'indéterminé.»³

En 1995, une commande de la BBC permet à Maddin de bénéficier d'un budget conséquent pour réaliser un court-métrage inspiré de l'œuvre d'Odilon Redon. Intitulé sobrement *Odilon Redon or The Eye Like a Strange Balloon Mounts Toward Infinity* (1995) d'après une illustration de Redon dédiée à Edgar Allan Poe, le film permet à Guy Maddin de mettre en scène une fable déroutante, au croisement de l'expressionnisme allemand et des films muets français (on pensera notamment à *La roue* (1923) d'Abel Gance, dont Maddin avoue avoir vu de nombreux films avant le tournage). Poursuivant son exploitation des techniques de prises de vues des années 1920, il offre ici une mise en scène riche, intense et inventive, en racontant la rivalité amoureuse d'un père et de son fils pour la même femme (un thème récurrent que l'on retrouve dans *Careful* (1992) ou *The Saddest Music in the World*). Le choix du noir et blanc fait immanquablement penser à la période des «noirs» de Redon, au début de sa carrière, lorsqu'il dessinait des figures étranges et inquiétantes au fusain. Les techniques de surimpression qu'utilise Maddin, les plans serrés, l'économie d'une profondeur de champ et la quasi-absence de mouvement de caméra lui permettent de créer une suite de tableaux oniriques où décors et sujets se confondent. Ce traitement évoque alors davantage la structure des œuvres plus tardives de Redon, qui a pour caractéristique la disparition de tout décor. Maddin semble suivre à la lettre la déclaration d'Odilon Redon, qui indiquait dans son recueil *À soi-même* que «l'art suggestif est l'irradiation de divins éléments plastiques, rapprochés, combinés

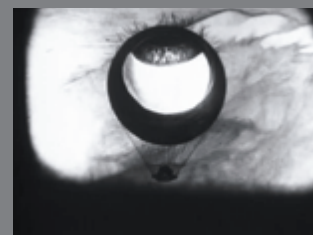
en vue de provoquer des rêveries qu'il illumine, qu'il exalte, en incitant à la pensée»⁴. Intense, parfois hermétique, ce court fourmille d'inventions formelles et techniques et témoigne d'un goût pour le mystère et l'étrange. La discontinuité des tableaux présentés semble coller à l'idée d'un processus créateur qui soit une «soumission docile à la venue de l'inconscient» comme le définissait Redon. Une discontinuité thématique et formelle qui, chez Redon comme chez Maddin, semble échapper à toute analyse.

De tous les longs-métrages de Maddin, *Twilight of the Ice Nymphs* (1997) est sans doute le plus marqué par le symbolisme. Séduit après une visite du musée Gustave Moreau à Paris, Maddin avait souhaité incorporer une partie de l'esthétique du peintre français dans son film suivant. Le scénario de *Twilight of the Ice Nymphs* correspondait en effet parfaitement au caractère poétique et solennel des tableaux de Moreau, avec le pays de Mandragora de l'intrigue qui baigne dans un crépuscule perpétuel, et auquel Maddin intègre les paysages du peintre: nature luxuriante, falaises, mer calme... Il fait au passage évoluer son approche chromatique et tourne pour la première fois en 35mm. Le résultat est une gamme de couleurs chatoyantes qui ne fait pas oublier l'influence de Redon. Le script, inspiré par le roman de Knut Hamsun, *Pan*, fait écho à cette poésie symbolique et aux figures mythologiques qui la caractérisent: le pays de Mandragora, la statue de Vénus... Maddin fait, à l'instar de Moreau, la part belle aux femmes, à l'hermétisme et au sacré, y ajoutant au passage la touche d'humour qui le caractérise (au cygne accompagnant Léda dans les tableaux de Gustave Moreau semblent se substituer les autruches qu'élève le personnage



▲ Tête de martyr sur une coupe, Odilon Redon, 1877.

▼ L'œil, comme un ballon bizarre se dirige vers l'Infini, Odilon Redon, 1878.

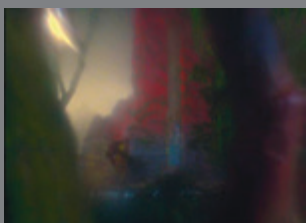




▲ *Vénus et les pêcheurs*, Gustave Moreau, vers 1866.



▼ *Mort de Sappho*, Gustave Moreau, vers 1870.



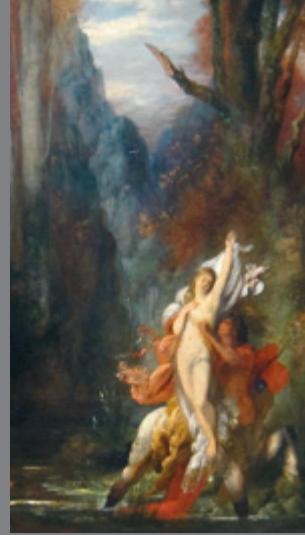
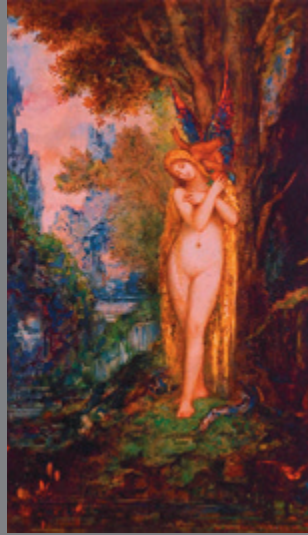
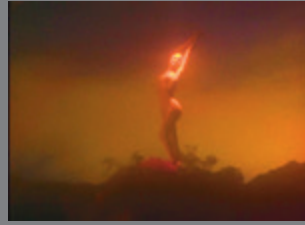
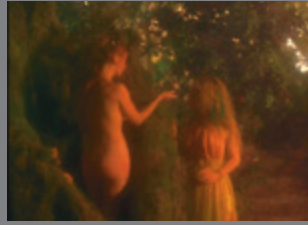
de Shelley Duvall). Le divin y est distillé par petites touches grâce à la présence de la statue de Vénus à laquelle le personnage de Zephyr confie son anneau dans l'espoir d'obtenir l'amour de Glahn, le héros. Les variations de postures de la statue (qui détient l'anneau) rappellent l'inquiétante Vénus d'Île de Prosper Mérimée et contribuent à l'atmosphère de plus en plus chargée du film, qui culmine avec l'invocation des forces de la nature par Glahn. Le découpage du film et son traitement narratif traditionnel en font l'une des œuvres les plus accessibles de Guy Maddin. *Twilight of the Ice Nymphs* marquera ainsi le point culminant dans son œuvre de l'influence de l'imagerie symboliste.

Malgré les interférences de la production qui lui firent envisager d'arrêter un temps le cinéma après *Twilight of the Ice Nymphs*, Maddin poursuivra cette relecture des mythes à la manière des symbolistes. Les thèmes de l'inceste et des relations amoureuses troubles qu'affectionnaient les Grecs se retrouveront dans le mélodrame de *Careful*, la famille maudite des Atrides alimentant de manière décalée et irrévérencieuse *Cowards Bend the Knee*. *Keyhole* (2011) sera l'adaptation du mythe d'Ulysse, transposé dans le microcosme d'une maison peuplée de fantômes et de souvenirs évanescents, dans un style éthéré qui fait penser aux tableaux d'un autre peintre de ce mouvement: Eugène Carrière. Les films qui suivront *Twilight of the Ice Nymphs* témoigneront d'une radicalisation du montage et de la mise en scène.

En se détachant des citations claires de l'imagerie symboliste, Maddin en conservera l'essence et l'idéal qu'il mettra au service d'un langage propre qui atteindra sa maturité dans sa trilogie «autobiographique»,

confirmant son style atypique et fascinant qu'il n'a cessé de développer depuis.

- 1 La «Me Trilogy» autobiographique se compose de *Cowards Bend the Knee*, *Brand Upon the Brain* et *My Winnipeg*.
- 2 DVD *Ulysse souviens-toi*, interview de Guy Maddin. «Je me surprends à souhaiter des spectateurs susceptibles de regarder des films comme ils écoutent de la musique. Quand on écoute de la musique, on l'apprécie instantanément, ou après seulement quelques écoutes. On ne se demande pas ce qu'elle signifie, où elle veut en venir. Ainsi je tente toujours de réaliser des films qui possèdent une logique musicale.»
- 3 Odilon Redon, *À soi-même*, p. 28.
- 4 *Ibid*, p. 111.



Jupiter et Sémélé, Gustave Moreau, 1894-1895.

Eve, Gustave Moreau, 1885.

Automne (Dejanira), Gustave Moreau.

Bibliographie

Beard William, *Into the Past: The Cinema of Guy Maddin*, Toronto, University of Toronto Press, 2010

Chemartin Pierre et Dulac Nicolas, «La femme et le type: le stéréotype comme vecteur narratif dans le cinéma des attractions», *Cinémas: revue d'études cinématographiques*, vol. 16, n° 1, automne 2005, pp. 139-161

Church David, *Playing with Memories: Essays on Guy Maddin*, Winnipeg, University of Manitoba Press, 2009

Dossier «Dracula, pages tirées du journal d'un vierge», Cinémathèque de Toulouse, www.lacinemathequedetoulouse.com/system/photos/103/original/dracula_maddin.pdf?1390230994

Gonick Noam, «Guy Maddin: Waiting for Twilight», documentaire, Canada, 1997, Marble Island Pictures, Wait Inc.

Lindskog Anita, «Erich Von Stroheim: l'ironie du désespoir», *Cinépage*, mai 2007

Maddin Guy et Holm D. K., *Interviews*, ed. by D. K. Holm, Jackson, University Press of Mississippi, 2010

Maddin Guy, «Ulysse, souviens-toi!» (DVD), ed. Distribution, 2012

Redon Odilon, *À soi-même*, H. Floury Éditeur, 1922

LUNDI 29 SEPT. À 20H 1616

The Heart of the World

CA, 2000, NB, DVD, 6', vo i-t fr
 ■ Guy Maddin
 INT Leslie Bais, Caelum Vatnsdal, Shaun Balbar

Prix Génie du meilleur court-métrage de fiction en 2001

Deux frères aiment la même femme, une scientifique qui découvre que le cœur de la Terre est malade et que ses jours sont comptés.

Archangel

CA, 1990, NB, 35 mm, 90', vo i-t fr
 ■ Guy Maddin
 INT Kyle McCulloch, Sarah Neville, Kathy Marykuca

Prix du meilleur film expérimental de l'U.S. National Society of Film Critics en 1991

Bien que la Première Guerre mondiale soit déjà finie, les habitants du port russe d'Archangel continuent à se battre. Le premier long-métrage de Maddin est une œuvre surprenante qui s'inspire librement du cinéma muet et introduit déjà les grands thèmes chers au cinéaste: les ravages et mutilations causés par les amours perdus, la nostalgie, l'oubli.

LUNDI 10 NOV. À 20H 1616

En présence de Guy Maddin

Mad Love

USA, 1953, NB, 35 mm, 68', vo st fr
 ■ Karl Freund
 INT Peter Lorre, Frances Drake, Colin Clive

Quand un pianiste perd ses mains dans un accident de train, le docteur Gogol les remplace par les mains d'un criminel qui semblent encore ressentir le besoin de tuer...

Ce film, basé sur *Les mains d'Orlac* (1924) de Wiene, est une œuvre kitsch et grandiose.

► p. 21

Cowards Bend the Knee

CA, 2003, NB, DVD, 60', vo i-t fr
 ■ Guy Maddin
 INT Darcy Fehr, Melissa Dionisio, Amy Stewart

Guy Maddin accompagne sa copine au salon de coiffure, où elle va subir un avortement clandestin. Mais Guy tombe amoureux de Meta, qui va lui révéler un secret de famille.

Version moderne du mythe d'Électre, ce film reprend également le thème des mains meurtrières des *Mains d'Orlac* de Robert Wiene et de son remake *Mad Love* de Karl Freund.

► pp. 6, 7, 20

LUNDI 6 OCT. À 20H 1616

The Unknown

USA, 1927, NB, 35 mm, 63', vo i-t anglais
 ■ Tod Browning
 INT Lon Chaney, Joan Crawford

Un lanceur de couteaux, amoureux de Nanon qui ne supporte pas les mains des hommes, est prêt à sacrifier les siennes pour lui plaire...

The Unknown, où Chaney est accompagné d'une très jeune Joan Crawford, est un film extrême sur l'amour et la mutilation.

He Who Gets Slapped

USA, 1924, NB/Coul., 35 mm, 71', vo i-t anglais
 ■ Victor Sjöström
 INT Lon Chaney, Norma Shearer, John Gilbert

Trahi par son mecène qui lui a volé ses résultats scientifiques et sa femme, Paul décide de disparaître et devient clown dans un cirque.

Chaney nous livre à nouveau un personnage troublé et troublant, qui essaie de se métamorphoser radicalement pour pouvoir gérer une blessure psychique profonde.

LUNDI 17 NOV. À 20H 1616

Sissy-Boy Slap-Party

CA, 2004, NB, DVD, 4', vo i-t fr
 ■ Guy Maddin
 INT Noam Gonick, Caelum Vatnsdal, Louis Negin

Tandis que le vieux patriarce s'en va acheter des préservatifs, ses jeunes amants se livrent à une bataille de gifles.

The Saddest Music in the World

CA, 2003, NB/Coul., 35 mm, 100', vo i-t fr
 ■ Guy Maddin
 INT Isabella Rossellini, Mark McKinley

Trois Prix Génie remportés en 2004

La baronne Helen Port-Huntley lance un concours international pour trouver la musique la plus triste du monde. Deux frères originaires de Winnipeg y participeront. Ce film met en scène une confrontation entre deux frères qui est aussi une confrontation entre deux esthétiques et deux éthiques: l'*entertainment* contre l'art authentique, l'oubli amoral contre la mémoire et la nostalgie. Un film profond et drôle, ambitieux et émouvant.

► p. 23

LUNDI 13 OCT. À 20H 1616

Sombra dolorosa

CA, 2004, Coul., DVD, 4', vo i-t fr
 ■ Guy Maddin
 INT Talia Pura, Cyndie Marie Small

Brillant pastiche maddinien du réalisme magique sud-américain, ce film est aussi une nouvelle dramatisation des amours incestueux et de leurs avatars.

Careful

CA, 1992, Coul., 35 mm, 100', vo i-t fr
 ■ Guy Maddin
 INT Kyle McCulloch, Sarah Neville

Prix du meilleur film canadien au Sudbury Cinéfest en 1992

Dans un village qui vit sous la menace constante d'une avalanche, habite une mère et ses deux fils, Johann et Grigorss. Johann est fiancé à Klara que son frère aime en secret. Mais Johann semble de plus en plus attiré par sa propre mère...

Usant d'un sens exacerbé pour le mélodrame, Guy Maddin livre un hommage cinglant au cinéma allemand des années 1920.

► pp. 8, 19

LUNDI 24 NOV. À 20H 1616

Foolish Wives

USA, 1922, NB, DVD, 117', vo st fr
 ■ Erich Von Stroheim
 INT Erich Von Stroheim, Miss DuPont

Wladislaw Sergius Karamzin et ses deux cousines vivent à Monte Carlo, où ils mènent un grand train de vie. Sergius, séducteur invétéré et escroc, décide de prendre pour nouvelle cible la femme de l'ambassadeur américain, en visite sur le rocher, et point insensible à son charme. C'est sans compter sur sa bonne, Marushka, amoureuse de Sergius depuis toujours et folle de jalousie.

À sa sortie, en 1922, *Foolish Wives* constituait le film le plus cher de l'histoire du cinéma, et aurait été aussi le plus long si ses producteurs ne l'avaient pas coupé de façon implacable. Devenu depuis un classique incontournable du cinéma muet, ce chef-d'œuvre de Von Stroheim a été décrit comme un roman d'Henry James rêvé par un pornographe.

► p. 20

LUNDI 20 OCT. À 20H 1616

Imitation of Life

USA, 1959, Coul., DVD, 125', vo st fr
 ■ Douglas Sirk
 INT Lana Turner, John Gavin, Juanita Moore

Lora Meredith, une jeune veuve, élève sa petite fille Susie avec l'aide d'Annie, une femme noire dont la fille, Sarah Jane, traverse une crise difficile. Lora rêve de devenir actrice à Broadway, même si cela signifie qu'elle doit renoncer à sa vie personnelle. *Imitation of Life* est un remake du film du même titre de John M. Stahl, réalisé en 1934. Considéré comme un des grands classiques du mélodrame, il est aussi une radiographie sévère du problème racial aux États-Unis. Un des admirateurs de cette œuvre, Rainer Werner Fassbinder, écrit à son propos: «Un film superbe et fou sur la vie et la mort. Et sur l'Amérique».

► p. 18

LUNDI 1^{ER} DÉC. À 20H 1616

Brand upon the Brain!

USA/CA, 2006, NB, 35 mm, 95', vo i-t fr
 ■ Guy Maddin
 INT Sullivan Brown, Gretchen Krich, Maya Lawson

Guy Maddin retourne à Black Notch, une île abandonnée où il a passé son enfance. Il va repeindre la maison de sa famille, un phare qui était aussi un orphelinat dirigé par ses parents. Les souvenirs commencent à remplir sa mémoire: une mère dominatrice et un père sinistre qui se livre à des étranges expériences dans le sous-sol de la maison...

Brand upon the Brain!, deuxième volet de la «trilogie autobiographique» de Maddin, est un des portraits d'enfance les plus puissants que nous a donnés le cinéma. Dans un univers onirique qui rappelle Jean Cocteau et Robert Walser, Maddin se livre à un faux exercice d'anamnèse surprenant et plein de lyrisme.

LUNDI 27 OCT. À 20H 1616

Dracula: Pages from a Virgin Diary

CA, 2002, NB/Coul., 35mm, 74', vo i-t fr
■ Guy Maddin
INT Zhang Wei-Qiang, Tara Birtwhistle, David Moroni, CindyMarie Small

En 1897, Lucy est séduite par le vampire Dracula. Sa santé empire chaque jour, elle est soignée par un docteur qui reconnaît la marque du vampire et décide de le combattre.

Ce film a été commandé par la Canadian Broadcasting Corporation comme la version filmée d'une production du Royal Winnipeg Ballet, basée à son tour sur le *Dracula* de Bram Stoker. Mais le *Dracula* de Maddin est bien plus que cela: il a révolutionné le genre du «ballet filmé», et est probablement la plus belle version récente de ce classique de la littérature gothique. Cette adaptation fait aussi une lecture très moderne de l'œuvre, mettant l'accent sur la sexualité féminine et sur les connotations ethniques dans le roman de Stoker.

► p. 21

LUNDI 8 DÉC. À 20H 1616

Odilon Redon

UK/CA, 1995, NB, DVD, 5', vo i-t fr
■ Guy Maddin
INT James Keller, Caelum Vatnsdal

Hommage au peintre Odilon Redon, ce court-métrage raconte la rivalité entre un père et son fils pour l'amour d'une femme, à travers une suite de tableaux oniriques.

► p. 25

Keyhole

CA, 2011, NB/Coul., 35 mm, 94', vo i-t fr
■ Guy Maddin
INT Jason Patric, Isabella Rossellini, Udo Kier

Poursuivi par la police, Ulysse trouve refuge dans sa maison, désormais hantée par les fantômes de son passé. Chaque pas dans cette maison contribuera à dissiper son amnésie.

Librement inspiré de l'*Odyssée* d'Homère, ce film allégorique sur la famille et le souvenir, dans lequel le héros part en quête de son passé dans une maison hostile et évanescence, est une œuvre singulière où se croisent les influences du film de gangster et du cinéma fantastique sur fond de voyage introspectif.

► pp. 7, 12

LUNDI 3 NOV. À 20H 1616

The Wind

USA, 1928, NB, 35mm, 78', vo i-t fr
■ Victor Sjöström
INT Lillian Gish, Lars Hanson, Montagu Love

Le vent ne cesse de souffler dans cette région du désert américain où une jeune fille récemment orpheline, Letty, vient s'installer chez son cousin Beverly. Mais sa femme Cora la soupçonne de vouloir lui voler son mari, et l'oblige à quitter la maison. Elle épouse donc un modeste cowboy, Lige Hightower. Leur vie se résume à une existence monotone et harassante, et le vent qui souffle inlassablement obsède Letty de plus en plus...

Tourné en grande partie dans le désert de Mojave, en Californie, *Le vent*, du réalisateur suédois Victor Sjöström, dépeint le combat d'une femme en apparence fragile contre son sort, son milieu, sa famille, et finalement son duel corps à corps avec le vent lui-même. Ce classique du cinéma muet est d'une beauté à couper le souffle.

LUNDI 15 DÉC. À 20H 1616

Bring Me the Head of Alfredo Garcia

US/MX, 1974, Coul., Blu-ray, 112', vo st fr
■ Sam Peckinpah
INT Warren Oates, Isela Vega, Robert Webber

El Jefe, un riche patriarche mexicain, oblige sa jeune fille Teresa à avouer le nom du père de son enfant illégitime. Il offre un million de dollars à celui qui lui apportera la tête du coquin.

Ce film, moitié road movie, moitié western post-classique, nous raconte un voyage violent et sinistre à travers le Mexique, mais aussi les destins brisés de quelques *misfits*, jouets entre les mains des puissants de ce monde. À sa sortie, *Bring Me the Head of Alfredo Garcia* fut un échec, et certains critiques «officiels» le considèrent comme l'un des pires films de l'histoire du cinéma. Mais ce film excessif et amer est devenu un classique qui a eu une énorme influence sur Quentin Tarantino et Robert Rodriguez.

Rencontres avec un cinéaste hors norme qui revisite des films perdus!

Le Département Cinéma/cinéma du réel de la HEAD – Genève, en collaboration avec le Ciné-club universitaire de Genève et le Festival Tous Écrans, a le plaisir de vous annoncer deux événements liés à la présence de Guy Maddin en novembre prochain...

Le **samedi 8 novembre** aura lieu une séance de spiritisme qui aboutira à la réalisation d'un court-métrage avec la participation active d'une douzaine d'étudiantes et d'étudiants du Département Cinéma/cinéma du réel de la HEAD – Genève, dans l'esprit des sessions qui ont eu lieu au Centre Pompidou en février-mars 2012 ou au Centre PHI de Montréal en juillet 2013 au sein du projet intitulé «Spiritismes/Séances». Cette séance de spiritisme sera organisée afin de convoquer l'esprit d'un des grands cinéastes du passé (parmi Vigo, Lubitsch, Mizoguchi, Dovjenco...) à propos d'un des films qu'il n'a pas pu réaliser, qui est irrémédiablement perdu, ou qui attendait simplement la venue de Guy Maddin pour prendre vie! Dans la foulée, le cinéaste canadien réalisera, avec des acteurs possédés par l'esprit du cinéaste disparu, sa propre version de ce film perdu qui sera dès lors le film tout neuf, enfin retrouvé... qu'il présentera au public du Festival Tous Écrans. À noter que l'ensemble des cent films réalisés dans le cadre du projet «Spiritismes/Séances» sera

bientôt disponible sur Internet. Nous parcourons ainsi un chemin qui va du cinéma des origines à la création cinématographique contemporaine, entre mémoire fertile et projections fantasmagiques diffusées aux horizons du web. Une performance unique à ne manquer sous aucun prétexte!

Le **dimanche 9 novembre**, Jean Perret, responsable du Département Cinéma/cinéma du réel de la HEAD – Genève, et Bertrand Bacqué, professeur d'histoire et d'esthétique du cinéma, animeront une «classe de maître» en présence de Guy Maddin. Occasion d'analyser son écriture cinématographique, de parcourir les moments-clés de son œuvre à travers des extraits choisis et de les mettre en rapport avec les films du passé qui l'ont tant marqué.

Festival Tous Écrans du 6 au 13 novembre

Salle communale de Plainpalais

Rue de Carouge, 52

1205 Genève

tous-ecrans.com

head.hesge.ch

a-c.ch/spiritisme

Auditorium Arditi | Place du Cirque | Genève
Les lundis à 20h | du 29 sept. au 15 déc. 2014
Ouvert aux étudiant-e-s et non-étudiant-e-s
Ouverture des portes à 19h30
bar multiculturel à l'entrée

Tarifs: 8.- (1 séance) 18.- (3 séances) 50.- (abonnement)
a-c.ch/maddin
Ciné-club universitaire | Activités culturelles
Université de Genève



