

Maddin: entre fantômes, souvenirs et histoire du cinéma

Ana Luisa Castillo

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. De cette manière, 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.

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*, 2012), 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)...

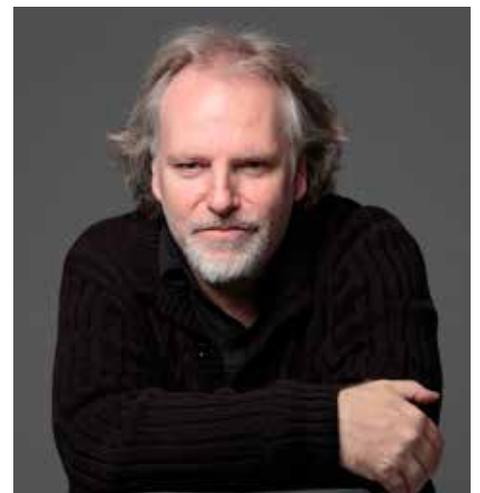
Interrogé sur l'usage fréquent dans son œuvre de figures fantomatiques ou sur la présence de «personnes décédées se manifestant de façon surnaturelle sous une apparence désincarnée», le cinéaste commente: «Il me semble que chaque souvenir est un fantôme. J'aime mes fantômes! Ils me sont nécessaires pour rester humain, pour être heureux.» 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». 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 personnification) 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 scènes faisant appel à des métaphores, à des hyperboles et à d'autres types d'associations, ou utilisant l'ironie, contribuent à reconstituer les ressentis que le cinéaste souhaite faire voir au public. De ce fait, par exemple, certains auteurs perçoivent une allégorie de la mémoire dans *Archangel* (1990), film où le personnage 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* (2011). Vaguement inspiré de l'Odysée 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 Hyacinthe, 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. 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 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.» 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 Hyacinthe 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

de 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 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 stockage. La seconde démarche est l'appropriation de procédés cinématographiques d'antan, qui contribue à faire ressortir l'esthé-



Keyhole, 2012

tique 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.

Maddin apprécie tout particulièrement la surimpression, technique dont l'histoire s'entremêle avec celle de la représentation des fantômes au cinéma (voir Encadré 2). 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 magie. 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 mesmerisme dans *Twilight of the Ice Nymphs*, 1997), aux maisons hantées et à la voyance (*Keyhole*, 2011), 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. » 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 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.