

Culte de la personnalité Le cinéma de Xavier Dolan

Alexandre Fontaine Rousseau

Number 173, September 2015

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/78552ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Fontaine Rousseau, A. (2015). Culte de la personnalité : le cinéma de Xavier Dolan. *24 images*, (173), 11–13.

CULTE DE LA PERSONNALITÉ

LE CINÉMA DE XAVIER DOLAN

par Alexandre Fontaine Rousseau



MOMMY (2014)

DIFFICILE DE PARLER DU CINÉMA DE XAVIER DOLAN SANS PARLER DE XAVIER DOLAN LUI-MÊME, TANT le personnage Xavier Dolan informe la réception des films de l'auteur. Xavier Dolan « le phénomène », depuis *J'ai tué ma mère*, fait l'objet d'une attention sans mesure dont l'envergure dépasse nettement celle de son cinéma. Ce personnage de jeune prodige soi-disant surdoué, prêt à conquérir le monde, a séduit la critique bien au-delà des frontières du Québec et il est impossible de nier que son œuvre est constamment interprétée à la lumière de cette mythologie. On ne peut pas nier non plus qu'il existe depuis ce premier long métrage une forte volonté de consensus autour de Dolan : il a toujours été pressenti comme le *sauveur* du cinéma québécois, célébré pour son audace « rafraîchissante », pour son tempérament frondeur, pour son ambition qui frôle l'arrogance. Mais pourtant...

Le mythe Xavier Dolan tolère mal la remise en question.

Il la tolère mal parce qu'elle va à l'encontre de cette notion parfaitement frauduleuse de « génie » sur laquelle il repose. D'abord parce que tout dans le cinéma de Dolan surgit prétendument de nulle part. À l'entendre parler, outre évidemment son bien aimé *Titanic*, Xavier Dolan ne s'inspire de rien, et les ressemblances frappantes avec Wong Kar-Wai, les « emprunts » suspects à Truffaut sont le fruit du hasard et de l'imagination débordante de critiques de

mauvaise foi qui cherchent des citations là où il n'y en a pas. Avec le génie, il n'y a plus d'influences possibles, plus d'histoire du cinéma. C'est le règne de la génération spontanée. *Tom à la ferme* n'est pas un hommage à Hitchcock, même si la trame sonore de Gabriel Yared singe avec insistance Bernard Herrmann, puisque Dolan affirme n'avoir jamais vu de films de Hitchcock avant que quelqu'un ne lui fasse remarquer, durant le montage, les similitudes entre son long métrage et l'œuvre du maître.



LAURENCE ANYWAYS (2012) et LES AMOURS IMAGINAIRES (2010)

Le génie ne supporte pas la comparaison. Il ne peut exister qu'en vase clos, totalement isolé du reste du monde. C'est la condition *sine qua non* de son existence. Mais le cinéma de Xavier Dolan souffre profondément de cette posture autarcique qu'il cultive si fièrement. Il en souffre parce qu'à force d'expulser l'autre de son cinéma, Dolan a fait de son œuvre une maison de miroirs où se reflètent à l'infini différentes déclinaisons de son personnage. Cela était particulièrement flagrant dans *Les amours imaginaires*, où le triangle amoureux était littéralement composé de trois incarnations du même individu. Mais c'était à la limite moins problématique que dans *Mommy*, « grand film » sur l'A.M.O.U.R. et l'acceptation de l'autre dont les personnages n'aiment personne d'autre qu'eux-mêmes et leurs proches, qui ne sont, encore là, que des réflexions d'eux-mêmes dans un autre corps, ou plutôt – allons jusqu'au bout de ce raisonnement – de Xavier Dolan lui-même s'incarnant dans divers protagonistes.

Le cinéma de Dolan se revendique d'une certaine altérité. Mais comment peut-on accepter « l'autre », si personne d'autre que Dolan et ses alter ego n'existent à l'écran ? Georges Privet, dans une critique de *Laurence Anyways* publiée en 2012 sur son défunt blogue La Jetée, parle à juste titre de « l'empathie à deux vitesses » à l'œuvre dans le cinéma de Xavier Dolan. En effet, la profondeur du regard y est exclusivement

réservée à ceux qui font partie d'un groupe privilégié – généralement un couple ou une famille. Hors de ce cercle fermé règnent la caricature et le mépris. Un mépris tellement généreux, tellement exemplaire, tant Dolan s'abat sur tout le monde avec la même équité. Dans *Mommy*, les personnages d'Anne Dorval et d'Antoine-Olivier Pilon sont à proprement parler exécrables. Ils engueulent tout le monde comme du poisson pourri, depuis le chauffeur de taxi, que Steve compare à Kirikou, jusqu'à la pauvre caissière d'une papeterie, qui se fait invectiver par Die parce que les prix ne sont pas ceux de la circulaire.

Xavier Dolan exige que nous acceptions les personnages tels qu'ils sont, sans quoi, il nous assimile implicitement à une masse d'abrutis intolérants qui ne comprennent rien à la passion, à la fureur de vivre intarissable de ses personnages. Il faut être complice de leur mépris systémique, parce qu'ils sont eux-mêmes victimes de l'intolérance, d'un système qui s'acharne contre eux parce qu'ils sont « différents ». Dans *Laurence Anyways*, cette différence existe bel et bien – et c'est d'ailleurs ce qui en fait le film le plus touchant de Dolan – alors que dans *Mommy*, celle-ci repose uniquement sur l'exclusion de l'autre, sur la création d'une délimitation parfaitement arbitraire séparant un petit groupe de la société qui l'entoure. Steve et Die peuvent tout se dire, tout se permettre. C'est plus fort qu'eux, c'est le signe de cette passion bouillonnante qui les distingue du commun des mortels. Personne ne peut dire du mal d'eux, les remettre en question ; il faut tout leur pardonner. Parce qu'ils s'aiment *tellement*. Parce qu'ils sont *tellement beaux à voir aller*, avec leurs débordements, leurs excès, leurs insultes colorées qui rendent tout ça prétendument « drôle ».

Il n'y a pas de lien social possible par-delà la famille, par-delà ce lien de sang. Sylvain Lavallée, dans un article publié sur son blogue Du Cinématographe, exprime parfaitement l'essence du problème quand il dit que « le narcissisme souvent reproché (à raison) à Dolan n'a rien à voir avec sa présence à l'écran, et tout avec sa manière de représenter (ou pas) tous ceux qui sont exclus de sa vision du monde. » Même Suzanne Clément, dans *Mommy*, ne fait pas vraiment partie du groupe auquel elle se joint. Elle n'existe, au final, que pour accepter les monstres égocentriques engendrés par Dolan et les mettre en valeur. Sa famille elle non plus n'existera jamais vraiment à l'écran hors des quelques scènes qui servent à démontrer qu'elle est foncièrement suffocante – suffocante de normalité, à l'instar de celle qui, dans *Laurence Anyways*, séparait Fred de Laurence. Cette famille n'est en rien tangible, c'est justement parce qu'elle n'est pas celle dans laquelle Dolan se reconnaît. Parce qu'elle dérégle le discours établi par le film selon lequel ce sont toujours les autres qui ont tort.

Parler du narcissisme de Dolan c'est s'avancer en terrain miné, puisque l'on risque alors de critiquer l'homme plutôt que l'œuvre, faute impardonnable aux yeux de ceux qui admirent Dolan – même si l'œuvre se sert systématiquement de l'homme pour se mettre en valeur. Lorsque des observateurs culturels généralement raisonnables défendent Xavier Dolan, ils se transforment subitement en animateurs de Radio X. Si l'on n'aime pas Xavier Dolan, c'est que l'on est jaloux de son succès. Et puis, on le sait bien, les Québécois ne tolèrent pas la réussite, ils sont nés pour un petit pain et tout ce qui s'ensuit... Pire



TOM À LA FERME (2013)



MOMMY

encore : on n'a pas de cœur. Il n'y a alors plus de discussion possible : il n'y a que l'émotion, *la vraie*, celle qu'il arrache pourtant au prix d'une manipulation considérable. Bien sûr que c'est triste quand une mère, sous prétexte d'emmener son fils faire un tour de voiture à la campagne, le conduit à son insu dans un centre pour jeunes mésadaptés, comme un pauvre chien innocent que l'on conduit à la fourrière. Mais ce n'est pas parce que c'est triste que c'est du grand cinéma ; d'autant plus que la scène en question ressemble singulièrement à la fin de *25th Hour* de Spike Lee.

Sauf que ce film-là non plus, Dolan ne l'a sans doute pas vu. Mais passons...

Les films de Xavier Dolan sont narcissiques même lorsqu'ils ne le mettent pas explicitement en scène en tant qu'acteur. Pas seulement parce que personne d'autre que les protagonistes n'ont le droit d'exister, mais parce qu'une seule vision du monde les domine avec autorité. C'est aussi parce qu'ils se réfèrent constamment à sa condition d'artiste « maudit », que Dolan insiste pour s'octroyer alors qu'il a déjà l'approbation de tous. Quand Die affirme que « les sceptiques seront confondus », on ne peut s'empêcher de penser qu'elle s'adresse aux détracteurs de l'auteur. Et quand Steve est hué et humilié parce qu'il veut chanter du Andrea Bocelli, c'est encore Dolan qui se met en scène en poète parmi les sauvages. Mais il est plutôt mal placé pour venir mépriser, le temps d'une scène totalement gratuite, les *douchebags* qui ne savent pas apprécier l'opéra dans un karaoké, alors qu'il joue lui-même à tout bout de champ la carte de l'ignorance – sans doute pour désamorcer tout soupçon d'élitisme et prendre la pose du cinéaste populaire qui sait apprécier la puissance cathartique de *On ne change pas* de Céline Dion.

Dolan confond cinéma populaire avec popularité et populisme.

Si sa mise en scène est calculée pour plaire au plus grand nombre, cette posture pop est constamment contredite par l'attitude condescendante qui transpire de ses films et relève, par conséquent, de l'imposture. *Mommy* est essaimé de références à une certaine culture populaire, notamment sa trame sonore qui regorge de tubes *particulièrement* mauvais des années 1990 auxquels le film prétend s'identifier alors qu'il se les approprie de manière suffisamment vulgaire pour valider sa propre authenticité, sa proximité feinte avec une idée vaguement hautaine qu'il se fait du petit peuple. Les

serveuses de restaurant, les chauffeurs de taxi, les caissières, les *douchebags*, les *rednecks* consanguins des régions du Québec ont tous droit au même traitement. Ce ne sont plus que des échantillons, des figures de carton-pâte qui représentent, le temps d'une humiliation, ces immenses pans de la population qui sont ici rejetés du revers de la main.

Dans *Laurence Anyways*, Suzanne Clément, s'adressant à une serveuse, lui dit mot pour mot : « Tu n'as pas le droit de nous parler. Tu pognes ton café, tu sers tes assiettes, tu prends ton deux piasses pis tu fermes ton esti de yeule. » Les personnages de Dolan ne sont pas « comme tout le monde », non pas qu'ils soient différents mais plutôt qu'ils entretiennent un rapport foncièrement aristocratique au réel. Ils ont le sang bleu, même s'ils écoutent *Blue (Da Ba Dee)* d'Eiffel 65. La langue de Die et de Steve n'est pas « populaire » ; c'est un langage hautement codifié, maniéré, qui ne fait qu'emprunter à la langue populaire une série de signes vidés de leur sens. Cette manière de parler ne les rapproche pas du peuple, elle les en distingue, encore une fois. C'est une forme de virtuosité faussement commune qui fait de chaque réplique écrite par Dolan une signature clinquante et invariablement épuisante dans son exubérance appuyée sans cesse là pour nous rappeler celui qui se cache derrière.

Or, c'est en fait dans la démesure baroque, dans la grandiloquence assumée qu'affiche *Laurence Anyways* que Dolan s'avère le plus convaincant. Même si ce (trop) long métrage paraît interminable, le cinéaste y affiche une sorte de lyrisme surchargé qui épouse les émotions de ses personnages de manière plus naturelle que dans ses autres films. Il s'agit aussi du seul où Dolan exprime clairement cette idée que le désir de liberté d'un être peut en blesser un autre. Ainsi, c'est son film le plus excessif qui, paradoxalement, propose la vision la plus nuancée sur les passions. Quant à la famille de marginaux opulents à laquelle se joint Laurence, elle s'impose comme l'unique véritable communauté qu'a pu créer Dolan à l'écran. Et même si elle réaffirme cette espèce de fantasme aristocratique qui traverse son œuvre, elle a au moins le mérite de le faire ouvertement, sans se dissimuler derrière un populisme de pacotille. Dolan, à n'en pas douter, est plus Duran Duran que Counting Crows. S'il pouvait le reconnaître une bonne fois pour toutes, peut-être arrêtera-t-il de faire des films qui veulent plaire à tout le monde tout en ne parlant qu'au nom d'une seule personne. 24