Denis Villeneuve vu de France : un auteur québécois au creux des genres hollywoodiens

Gaspard Delon
Université Paris Cité

Résumé

La carrière de Denis Villeneuve est perçue préférentiellement par la critique française au prisme d'une opposition entre cinéma québécois et cinéma hollywoodien, le réalisateur apparaissant à ses yeux, à partir de 2013, comme un transfuge œuvrant à contre-courant de conventions génériques dont il lui faudrait s'affranchir pour s'affirmer comme auteur. Selon cette logique, ses films seraient marqués par un déracinement ou par une extériorité propres à sa trajectoire au sein de l'industrie américaine. Favorables ou défavorables, les stratégies critiques confrontent ainsi sans cesse Villeneuve, depuis l'Hexagone, à des conceptions très arrêtées et fortement polarisées de la production *mainstream*, qui peinent à cerner la dynamique transnationale et les logiques d'hybridation au cœur de son cinéma depuis les origines.

Mots-clés : Denis Villeneuve, cinéma québécois, Hollywood, genres cinématographiques, critique cinématographique.

La notoriété du cinéaste québécois Denis Villeneuve (né en 1967) se développe en France au rythme de la sortie de ses films à partir d'*Incendies* (2010). Si ces longs métrages vont susciter, selon la règle commune, des divergences d'interprétations et d'évaluations, la reconnaissance progressive dont il fait l'objet tend à le consacrer comme un auteur auquel la critique associe des thématiques ainsi qu'une esthétique originale et reconnaissable, dont le degré de cohérence est discuté. Selon ce schéma traditionnel, la figure du réalisateur est prise par les journalistes, dans une large mesure, comme une entité créative autonome, la dimension collaborative de son travail demeurant minorée.

Pour autant, la carrière de Denis Villeneuve offre de multiples tensions susceptibles de nourrir l'exercice critique. Mis en relief par l'analyse stylistique de Lee Carruthers en 2023[1], l'écart entre maîtrise formelle ostensible et portée discursive des films offre un premier angle d'attaque, dont nous verrons de multiples déclinaisons. La trajectoire géographique du metteur en scène, intégré à partir de 2013 à la sphère hollywoodienne, en offre un

second, le natif de la région de Trois-Rivières s'éloignant du domaine francophone et se rapprochant par étape d'un cinéma grand public, commercial et de genre.

Derrière l'apparente rupture offerte par ce passage du Québec aux États-Unis, on insistera d'emblée sur les multiples continuités et accomplissements de cette trajectoire, souvent mal comprise en France et pourtant indissociable du cosmopolitisme culturel du Québec lui-même comme de son aspiration à développer un cinéma à la fois local et mondial[2]. Gemma King a ainsi souligné, en 2024, le caractère fondamentalement transnational de la création de Villeneuve, dont la défamiliarisation du proche et l'ouverture sur le lointain, le goût pour les langues étrangères et le travail sur les frontières offrent de nombreuses passerelles entre l'avant et l'après 2013, au point que la période hollywoodienne du cinéaste puisse sembler étroitement connectée à sa période québécoise[3].

Vu depuis la France, pourtant, comme nous chercherons à le montrer dans cet article, Villeneuve est d'abord perçu comme un cinéaste francophone opposé par essence à une entité états-unienne qui lui resterait étrangère. Aux yeux d'une grande partie de la presse hexagonale, en effet, le cinéma hollywoodien *mainstream* demeure assimilé à des routines industrielles et incarne une puissance culturelle par opposition à laquelle le cinéma national se pense, en associant à lui un certain nombre de cinématographies « cousines », comme plus authentique et plus inventif sur le plan artistique[4]. La réception professionnelle française peine pour cette raison, comme nous le verrons, à concevoir la carrière de Villeneuve en dehors d'une grille de lecture cherchant à évaluer, à intervalles réguliers, sa capacité à ne pas se fondre dans un système hollywoodien perçu comme monolithique et uniforme. De ce fait, l'*a priori* favorable dont Villeneuve bénéficie se voit modulé à mesure qu'il accède à des budgets plus conséquents et qu'il s'affirme comme l'un des cinéastes les plus courtisés de sa génération. Son succès met sans cesse à l'épreuve, en même temps qu'il la reconfigure, la réputation d'exigence et de virtuosité qui l'accompagne.

Dans le cadre de cette étude, nous nous proposons de suivre l'accueil critique de Villeneuve au sein des principaux quotidiens, revues et hebdomadaires français, étude n'ayant été que partiellement réalisée à ce jour[5]. Nous nous attacherons non seulement à l'identification/construction par la presse des caractéristiques bientôt admises de son style, mais aussi à l'interrogation

portant sur son rapport aux genres et aux contraintes du cinéma de divertissement. Nous nous demanderons en particulier comment, replacé dans une équation à trois membres (France/Québec/États-Unis), le cas Villeneuve oblige une partie de la critique française, souvent séduite par ses films, à réfléchir à son positionnement au sein du *show-business*, afin de trouver à son cheminement une justification et une raison d'être le mettant à l'abri des soupçons d'opportunisme.

Notre étude procédera de manière chronologique afin de mettre en relief la singularité de chaque opus et l'évolution par paliers de la réception de l'œuvre, tout en soulignant quelques constantes et dynamiques transversales.

La période canadienne : Villeneuve en trublion de l'industrie québécoise

Malgré la dizaine d'années qui séparent la sortie en France de ces trois films, *Un 32 août sur terre* (1998), *Maelström* (2000) et surtout *Incendies* (2010) permettent à Villeneuve de s'établir comme un cinéaste prometteur et audacieux, dont le positionnement est évalué au sein de la production canadienne où il semble appelé à demeurer. Durant cette première phase, la comparaison avec Hollywood est peu présente, sinon à travers l'évocation d'ingrédients génériques rarement considérés comme déterminants.

Limitée par la diffusion confidentielle du film (10 519 spectateurs en France[6]), la réception d'*Un 32 août sur terre* retient l'attention sur plusieurs points. La critique s'accorde sur le caractère distrayant et humoristique du film, tonalité qui sera moins présente dans la filmographie de Villeneuve à partir de 2010. On évoque ici un « drame rigolo[7] », le « drôle de marivaudage » proposé par un film « loufoque et sensible[8] », raconté « par un type qui a le sens de l'humour[9] ». On remarque aussi le caractère « déroutant, grave et ludique[10] » d'un récit qui, sur un argument « abracadabrant », « mêle habilement quiproquos et discrète mélancolie[11] ».

Par le truchement d'un dosage générique inusité, une personnalité artistique commence à se dessiner : « Mi-road-movie, mi-aventure intérieure, le premier long métrage du Québécois Denis Villeneuve est un objet singulier, attachant, une œuvre que l'on pourrait qualifier de fractale[12]. » La dimension plastique se fait également remarquer, notamment la belle utilisation du Scope, même si l'on épingle « afféteries (un montage parfois haché, certaines séquences étirées, une conclusion un peu brouillonne)[13] » et erreurs de jeunesse.

Tournée en partie dans l'Utah et non dénuée d'étrangeté dans les deux sens du terme, l'œuvre est rattachée à la scène artistique canadienne. Cette origine est parfois évoquée avec condescendance, la critique parisienne appréciant le film au filtre d'un fragile exotisme : « C'est un tout petit film, canadien (et parfois un peu difficile à comprendre, pour cause d'accent prononcé) et plein de charme[14]. » Allant plus en profondeur, différents textes s'attachent à la prestation de l'actrice montréalaise Pascale Bussières, plus connue que Villeneuve à cette date. *L'Humanité* consacre un article à la comédienne, qui évoque le tournage un peu « guérilla » du film, et produit en entretien un long point de situation sur le cinéma québécois[15]. Laissant transparaître son propre éloignement, *Le Monde* observe le jeu culturel à trois bandes : « le film […] ne prend d'intérêt que lorsqu'il laisse entrevoir, le temps de quelques séquences, la complexité des rapports entre Québécois et États-Uniens[16]. »

Ces tendances se voient confirmées par la sortie en France de *Maelström* (4 591 spectateurs), plusieurs mois après sa présentation en festivals (Montréal, Toronto, Québec et Berlin, où le film a reçu le Prix de la critique internationale). La tonalité et la conduite du récit font l'objet de commentaires qui les jugent difficilement saisissables : « Bizarrement décousu et hétérogène, ce film fait alternativement souffler le chaud et le froid, mêlant drame et dérision […] on ne voit pas ce que viennent faire les poissons dans cette affaire, mais on regarde avec curiosité sans comprendre[17] » ; « un climat troublant sur fond de quête d'identité et de fatalité urbaine […]. En mélangeant (un peu trop ?) les pistes et les genres, Villeneuve s'éloigne de la fluidité de son premier film[18]. »

Perçus quant à eux comme trop voyants, les partis pris formels du long métrage sont éreintés : « style clippeux, plusieurs flash-back superflus et une quantité d'audaces toc[19] » ; « montage parallèle à gogo[20] » ; mise en scène « monstrueuse[21] » ; « film qui carbure à la dépression chic, avec photo bleutée et décor en aluminium brossé[22] » ; « esthétisme bizarre […]. Encore faut-il ne pas s'être noyé, entre-temps, dans ce maelström[23]. » Plus largement, *Le Monde* replace cette sortie au sein de tendances québécoises récentes alliant « théorie du chaos et froideur », « scénario mécanique et malin », « imagerie bleutée, élégante mais convenue, égayée de quelques provocations visuelles, comme ce poisson dépecé et parlant qui ouvre le film[24] ». Les partis pris assumés par la mise en scène du film signeraient, ainsi, son identité proprement canadienne : « Mais *Maelström* mérite le détour, ne serait-ce que pour

le traitement littéralement hallucinant de sa bande-son, sa prise de risque permanente, ses émotions d'un autre genre, et surtout pour cette impression que, bien que francophone, ce cinéma-là est tout sauf français[25]. » L'analyse la plus poussée en ce sens met en lien le film avec un cinéaste pourtant anglophone : « on reconnaît que Denis Villeneuve est plutôt meilleur suiveur d'Atom Egoyan que d'autres : images bleutées, décors cliniques, niveaux narratifs enchevêtrés, intervention récurrente du hasard. Au sein de cette mini-école formaliste, Villeneuve se distingue par sa façon bouffonne de perturber le grave ordonnancement de son drame chicos[26]. »

Les deux premiers films de Villeneuve permettent ainsi à la critique d'exercer son expertise : avec une bienveillance un brin paternaliste dans le cas d'*Un 32 août sur terre*, avec une sévérité plus élitiste dans le cas de *Maelström*, film plus attendu par les journalistes pour avoir été récompensé. Les textes les plus développés cherchent à cerner l'appartenance de Villeneuve à des tendances canadiennes plus vastes, de même que l'originalité un peu distendue qui est la sienne, marquée par des tendances narratives, génériques et formelles contradictoires.

Une décennie plus tard, le film *Polytechnique* (2009) n'ayant pas été distribué en France, c'est avec *Incendies*, coproduction franco-canadienne tournée à Montréal et en Jordanie, que Villeneuve parvient à se faire un nom dans l'Hexagone (321 471 spectateurs en 2011). Si de nombreux textes critiques reviennent sur le processus d'adaptation de la pièce du dramaturge libano-canadien Wadji Mouawad, qui bénéficie en France d'une reconnaissance large (Molière obtenu et refusé en 2005, Grand prix du théâtre de l'Académie française en 2009), les stratégies argumentatives réactivent par ailleurs une grille d'interprétation désormais établie.

Ainsi la lisibilité narrative et générique de l'ensemble fait-elle débat. Certains évoquent un film « un peu confus, naviguant entre divers genres[27] », un « sombre mélodrame de guerre[28] », et regrettent que « [l]e destin d'une famille prise dans la guerre civile prend des allures de thriller ordinaire plus que de drame antique[29] ». Selon *Le Nouvel Observateur*, « [Villeneuve] peine à trouver son rythme et s'embourbe, parfois pesamment[30] ». Le maniement de l'émotion pose plusieurs fois question : « *Incendies* n'échappe pas tout à fait au mélodrame et nous prend un peu en otage, forçant l'empathie là où l'ellipse aurait mérité d'être utilisée[31]. » *L'Humanité* retient pour sa part les scènes de violence, déplorant un « film qui sombre dans l'horreur », qui « porte

l'émotion à un tel paroxysme que cela flirte parfois avec le grand guignol », au risque d'une « indigestion de meurtres, de viols et de tortures en tout genre[32] ». Ces arguments se voient renversés par les critiques les plus favorables, qui apprécient l'ambition spectaculaire d'un « film de guerre implacable comme une tragédie grecque[33] » et saluent « deux heures de cinéma humble et fort à la fois[34] ». *Libération* s'efforce de faire la part des choses : « du moment où […] il [Villeneuve] se calme sur le lyrisme et arrive à regarder avec lucidité toutes les contradictions du récit de la mère […], il touche à quelque chose qui, concernant cette guerre, n'avait jamais été figuré[35]. »

La place de Villeneuve au sein de la production canadienne est par ailleurs examinée à nouveaux frais. *La Croix* juge que « Denis Villeneuve renforce sa singularité dans le cinéma québécois[36] », *Positif* développant en ce sens : « Les réflexions sur l'identité et la mort, la confrontation intergénérationnelle, la réconciliation, le montage parallèle et la narration romanesque d'*Incendies* caractérisent un courant du cinéma québécois, comme le travail de Denys Arcand. Mais le film s'en distingue par sa conviction et sa passion[37]. » Louant une « machine allégorique à l'efficacité redoutable » ainsi qu'une « maestria de mise en scène dont on ressort le cœur tout étourdi », *Les Inrockuptibles* soulèvent la question de l'appartenance nationale, identifiant une tendance centrifuge à l'œuvre chez Villeneuve :

> Sans aller jusqu'à parler d'une Nouvelle Vague, le cinéma québécois bénéficie sans conteste d'un retour de hype. Après *Curling* de Denis Côté, et surtout *Les amours imaginaires* du jeune Xavier Dolan, voici *Incendies* de Denis Villeneuve. S'il revient au premier de cultiver un certain formalisme tiré au cordeau, au second de s'éclater dans des formes pop et maniéristes, le cinéaste qui nous intéresse ici joue plus clairement la carte de l'entertainment[38].

C'est donc un cinéaste plutôt clivant et suscitant parfois une réelle admiration, très soucieux de la forme mais téméraire dans ses choix, peu associé par ailleurs à un horizon générique bien déterminé, qui se dessine au travers de ces textes. Villeneuve y apparaît comme le produit quelque peu incontrôlable d'une industrie québécoise vivante et aux prises avec ses propres conventions.

Le passage de Villeneuve du côté anglophone avec *Enemy* et *Prisoners*, sortis coup sur coup en 2013, va venir modifier en profondeur cette

perception, en conférant une unité générique plus marquée à ses œuvres et en clarifiant sa dynamique de carrière, mais en complexifiant son assignation culturelle. Auréolé par une nomination à l'Oscar du meilleur film étranger obtenue pour *Incendies* (2011), le réalisateur n'est plus évalué au prisme de la fraîcheur du débutant, mais apparaît comme un acteur du paysage cinématographique nord-américain, dont l'importance soulève des questions nouvelles.

Villeneuve et l'Amérique : une maîtrise troublante des conventions génériques

Sorti avant *Enemy* en France, *Prisoners* (1 136 925 spectateurs en 2013), film bénéficiant d'un budget de 46 millions de dollars[39], coproduit par Alcon et distribué par la Warner, frappe par sa maîtrise des codes du thriller horrifique et démontre une solidité dans la mise en scène qui sera désormais peu contestée. Cette nouvelle donne oblige la critique à faire évoluer son discours. Très positive dans son ensemble, la réception française s'ingénie désormais à défendre la singularité de Villeneuve en le détachant d'un savoir-faire à l'américaine convoqué comme un repoussoir et en soulignant sa supposée résistance au système hollywoodien. On met ainsi en relief, avec des accents parfois épiques, les périls d'une acclimatation rapide :

> Denis Villeneuve est un cinéaste canadien version québécoise à l'univers borderline qui pousse ses personnages dans des situations extrêmes pour les regarder s'agiter avec leur morale et leurs compromissions. […] Le voilà débarquant à Hollywood, pays des situations extrêmes et des compromissions, et il n'est pas idiot de regarder comment cet homme, dont j'imagine l'intégrité artistique et la faculté de dire non, s'est attelé à la tâche d'un film de genre avec acteurs de gros calibre […]. On sent que Villeneuve a tenu tête à la machine hollywoodienne mais a craqué en bout de course : le film se clôt sur un coup de théâtre grotesque, là où il aurait dû expirer dans un souffle[40].

Dans les entretiens qu'il donne à la presse hexagonale, Villeneuve modère pourtant le clivage culturel (« je me sens tout de même plus proche d'un démocrate américain que d'un conservateur canadien[41] ») et se pose comme cinéaste de l'entre-deux, confessant son admiration pour le professionnalisme hollywoodien tout en revendiquant sa capacité à imposer ses choix :

> Le Québec n'est pas une terre de scénaristes. Ce n'est pas comme les États-Unis, où il y a une tradition de l'écriture cinématographique très forte. Ils ont un savoir-faire qui m'impressionne beaucoup. […] Je n'ai rien à prouver là-bas. Ce sont eux qui m'ont demandé. […] Je sais très bien d'où je viens et je ne renie rien. […] Avec *Prisoners*, j'ai disposé de beaucoup d'argent tout en jouissant d'une liberté totale. J'ai pu faire le film que j'avais envie de faire[42].

L'évaluation de *Prisoners* passe donc fréquemment, en France, par la mise en valeur d'un écart aux attendus génériques et narratifs, certains traits précoces du cinéma de Villeneuve (hardiesses de mise en scène, franchise émotionnelle) revêtant dorénavant cette fonction : « Ce metteur en scène prometteur maîtrise les ingrédients du genre, usants pour les nerfs du spectateur, et y injecte la part d'humanité qui, trop souvent, fait défaut, sans sombrer dans le pathos larmoyant ou les bons sentiments[43]. » Paradoxalement, les rapprochements opérés avec quelques grandes figures du cinéma américain vont eux aussi dans le sens de l'exceptionnalité, et permettent d'échapper à l'étiquette jugée réductrice du thriller[44]. Ainsi *Le Figaro*, cernant une filiation possible avec *Mystic River* ou *Zodiac*, contourne-t-il la catégorie générique pour parler de « film dramatique et majestueux, à la sourde grandeur[45] ». *Le Figaroscope* évoque un « thriller haletant, dans la lignée du *Silence des agneaux*, de *Seven* ou de *Zodiac* », mais ouvre sur un registre plus littéraire : « L'air de rien, le réalisateur impose une remarquable étude de caractères[46]. »

Ces écarts sont comme redoublés, au sein de la narration, par la capacité du cinéaste à porter un regard analytique et distancié sur la société américaine et ses dérives. Cité par *Le Journal du dimanche*, le réalisateur déclare ainsi avoir voulu explorer « une certaine fragilité de l'Amérique dans sa perte de confiance dans les institutions. Plus que la mécanique du thriller, j'ai surtout été intéressé par la descente aux enfers de ces deux pères. Pour retrouver leurs filles enlevées, ils sont prêts à perdre tous leurs repères d'êtres humains en se livrant à la torture[47] ». Malgré un « scénario a priori rebattu », *Télérama* note à son tour : « Denis Villeneuve […] franchit un cap en signant son premier film américain, un thriller qui ne se départ jamais du drame humain […]. Un énième tableau de l'Amérique si l'on veut, mais réactualisé, sur fond de repli sur soi paranoïaque[48]. » *Positif* préfère revenir vers la piste canadienne et donne au drame une ampleur métaphysique :

> Cette vision du monde recoupe celle d'un compatriote anglophone du metteur en scène […] : Atom Egoyan. Son dernier film, *Devil's Knot* (encore inédit en France), déploie la même conception carnassière des hommes et des femmes qui nous entourent. […] Comme Villeneuve, Egoyan nous montre comment l'humanité dévore sa progéniture jusqu'à l'hystérie la plus complète[49].

L'adhésion n'est certes pas unanime, quelques textes jugeant artificiel le positionnement du cinéaste :

> Villeneuve lorgne très clairement du côté de *Zodiac* de David Fincher, à la fois par le tempo lent et hypnotique du film que par [*sic*] la patine néo-seventies de la photo […] et, en même temps, quelque chose sonne faux, ou outré et de pure forme, dans ce dosage très technique entre les ingrédients de l'effroi et la grave méditation sur la banalité du mal[50].

Pointe ici un argument qui sera souvent utilisé par les détracteurs de Villeneuve, celui d'un cinéma superficiellement hollywoodien, où le genre est mobilisé comme réservoir plastique et iconographique davantage qu'il n'est investi dans sa profondeur et sa mythologie. Dans cette logique, l'extériorité de Villeneuve n'est plus la source d'un décalage salvateur, mais la cause d'un manque d'authenticité masqué par une appropriation opportuniste des conventions.

Dix mois après *Prisoners* sort en France le film *Enemy* (185 686 spectateurs), pourtant tourné dix mois avant le précédent. Pris dans un calendrier à contretemps qui brouille la trajectoire du cinéaste, ce film plus modeste, coproduction franco -hispano-canadienne tournée à Toronto, est fraîchement accueilli. Faisant réémerger certains aspects associés aux premiers films, la complexité scénaristique rebute, comme l'écheveau des références cinéphiliques, si bien que l'on reproche cette fois à Villeneuve une signature d'auteur trop ostensible et éloignée de l'efficacité hollywoodienne. Face à ce « prétendu "thriller érotique existentiel"[51] », on déplore le « rythme d'escargot[52] » d'une œuvre dans laquelle « l'esthétique, indéniablement subjuguante, peine à pallier les absences d'un scénario diaphane[53] ». Associant le film à un « billet d'entrée pour Hollywood », *L'Express* développe :

> Mais de cette introspection psychologique, Villeneuve ne fait pas grand-chose – Cronenberg et Borges sont bien loin –, préférant travailler sa mise en scène plutôt que l'intrigue. L'ambiance est là, d'accord. Mais la caméra filme du vide et le cinéaste se regarde un peu le nombril. Ce refus assumé de ne jamais verser dans la péripétie finit par être énervant – et même prétentieux[54].

Virulent, si ce n'est méprisant (« cinéaste québécois dont la petite réputation enfle tranquillement »), Jean-Baptiste Thoret met le film en lien avec les cinémas de Kubrick, des frères Coen et de Shyamalan (auteur qu'il n'apprécie guère) pour mieux rabaisser une figure en pleine ascension :

> […] les années 2010 risquent fort de se placer sous le signe de Villeneuve, de ses mystères lynchiens et de ses retournements qui tuent. […] *Prisoners*, déjà, montrait les limites du style Villeneuve, soit une manière pompeuse de dire que le film en sait beaucoup plus sur lui-même et sur ses personnages qu'il ne veut bien le dire, comme en témoigne cette forme constamment boursoufflée à base de lents travellings sur rien et de basses caverneuses qui inquiètent la bande-son de la plupart des plans[55].

Plus circonspect face à ce piégeux édifice, *Le Monde* revient sur le rapport du réalisateur au cinéma hollywoodien :

> Complexe est le cas du Québécois Denis Villeneuve […] dont le cinéma a pris ses quartiers dans les codes d'une fiction américaine issue des années 1960-1970 : efficace mais intelligente, séduisante mais profonde, travaillant au compromis d'une forme universelle et d'obsessions personnelles. À ce titre, *Prisoners* (2013) apparaissait déjà comme clivé : répugnant par sa façon d'agiter oisivement des motifs de torture et d'autojustice, il s'avançait pourtant sous les atours d'un élégant polar atmosphérique. […] Nourri d'influences allant de *Faux-semblants* (1988) à *Mulholland Drive* (2001), *Enemy* emboîte le pas de ces objets schizoïdes qui interrogent l'identité de leurs personnages. Denis Villeneuve, en dépit de tics parfois démonstratifs, sait insuffler une tension à sa mise en scène[56].

Notant l'influence de Polanski, De Palma et Lynch, *Le Journal du dimanche* salue une mise en scène « décidément polymorphe » et un « puzzle narratif

envoûtant[57] ». La critique de *Mad Movies*, revue spécialisée dans le cinéma de genre, assume quant à elle le plaisir suscité auprès des amateurs : « De quoi débarrasser définitivement *Enemy* de son étiquette d'exercice de style post-lynchien et lui permettre de s'imposer comme le plus renversant "mind fuck thriller" vu sur grand écran depuis le *Bug* de William Friedkin[58]. »

Avec *Sicario*, film américain au budget intermédiaire (30 millions de dollars) présenté au Festival de Cannes et distribué par Lionsgate, Villeneuve reprend sa trajectoire ascendante et confirme ses qualités de cinéaste, tout en semblant se conformer, plus encore qu'avec *Prisoners*, aux attendus d'un genre balisé, associé qui plus est à des tendances militaristes. Pour cette raison, on décrit parfois son film, en France, comme une « grosse machine hollywoodienne[59] » ou comme « un film de genre efficace, ce qui n'empêche pas un fort sentiment de déjà-vu[60] ». Fidèle à sa ligne, Jean-Baptiste Thoret n'admet la qualité du film que relativement à la médiocrité hollywoodienne ambiante, ce qui lui permet de ciseler ses attaques :

> […] une petite série B bien troussée, exploitant à sa manière le filon un peu usé du film sur le narcotrafic. Mais son originalité de surface a suffi à le démarquer du tout-venant du *mainstream* [*sic*] sorti des studios. […] l'écart monstre entre sa forme, tapageuse, et ce qu'il raconte (un dilemme moral largement éprouvé) prouve une nouvelle fois le savoir-faire et la roublardise de son auteur. Au fond, Villeneuve, c'est un peu le borgne au royaume des aveugles, un petit-maître dans l'enrobage tonitruant, un cinéaste qui ne filme pas grand-chose de neuf ou de profond, mais qui le fait avec un aplomb pachydermique[61].

Plus partagé, le *Monde* se montre peu amène dans sa critique festivalière (« Ce thriller brutal offrira aux amateurs les mêmes sensations enivrantes qu'une poursuite automobile menée par Vin Diesel ») et regrette un positionnement moral ambigu : « Villeneuve, lui, pénètre encore plus loin sur le terrain du film d'action sadique […] il faut choisir entre la dénonciation de l'horreur et le plaisir du spectateur[62]. » Lors de la sortie automnale du long métrage (444 348 spectateurs dans l'Hexagone en 2015), pourtant, le quotidien adopte un ton plus conciliant : « Des situations qui pourraient relever d'un cinéma dit de genre y sont, en effet, mises au service d'une certaine complexité morale aidée par un savoir-faire indiscutable transformant diverses

séquences d'action en intenses tours de force (un suspense sur une autoroute, une traque nocturne dans un tunnel)[63]. »

Si la comparaison avec le *Traffic* (2000) de Steven Soderbergh, récurrente, n'est pas toujours à l'avantage du Canadien, beaucoup de critiques soulignent sa valeur ajoutée face à des productions plus standardisées : « Tension extrême savamment maintenue, mise en scène au cordeau : c'est avec ce genre de morceau de bravoure que l'auteur d'*Incendies* et de *Prisoners* fait la différence[64]… » La contradiction apparente entre intégration hollywoodienne et préservation d'une spécificité artistique est auscultée de plus près encore, pendant le festival, par le critique des *Inrockuptibles* : « S'il déroule des codes vus ailleurs (Mann, Bigelow, Eastwood, Escalante…), Villeneuve le fait avec compétence et injecte parfois un petit plus personnel comme ces plans aériens sur la zone frontière, visions saisissantes, mentales, topographiques de ces espaces westerniens fracturés par la géopolitique. » Ce dernier regrette néanmoins que le cinéaste ne s'affranchisse pas davantage des conventions : « il aurait fallu être plus barbouzard pour que *Sicario* soit un grand film[65]. » Là encore, l'argumentaire proposé en aval, lors de la sortie générale du film, infléchira la discussion en décelant cette fois dans le récit une dimension subversive, peut-être même une critique du genre et de son fondement idéologique :

> On n'attendait pas de Denis Villeneuve qu'il excave dans un geste aussi assuré la nature horrifique du polar d'action. […] au moyen d'une mise en scène du secret, de l'entraperçu, Villeneuve alimente méthodiquement le tabou policier qui entoure les agissements des forces d'élite jusqu'à en faire une inconnue vertigineuse, une sorte de monstre tapi sous le film ou alors une grotte, un inframonde dévoué à une barbarie primitive et rituelle, tenu à l'abri des regards par des hommes qui, indifféremment du camp où ils se situent, s'y retrouvent pour se délecter secrètement de leur violence[66].

Sans surprise, le crédit accordé à Villeneuve passe plus d'une fois par sa mise à mal de la puissance américaine, par exemple lorsque l'on considère qu'il « ne fait de cadeaux à personne, et surtout pas aux États-Unis, parties prenantes dans le combat et qui, là comme ailleurs, ne font pas dans la dentelle quand il s'agit d'imposer leur loi[67] ».

Dans cette attention accordée à la singularité villeneuvienne, *Positif* offre le texte le plus exemplaire :

> Avec son dernier film, Villeneuve a trouvé un point d'équilibre entre l'idiome cinématographique (faire un film américain comme un natif) et les obsessions thématiques du cinéma québécois (ne pas renier sa fibre créative de l'autre côté de la frontière canadienne). Le brio général de *Sicario*, la détermination du cinéaste à construire un personnage féminin a contrario des clichés de la femme flic assurent à nouveau du talent de Villeneuve. L'urgence « malaisante » de sa narration et le refus de l'alibi psychologique (Kate est une femme parmi des animaux qui auraient pris apparence humaine) augurent que le réalisateur ne se normalisera jamais[68].

Dans une direction sensiblement différente, quelques louanges travaillent à intégrer Villeneuve, plus classiquement, à la culture états-unienne. Ainsi, François Forestier apprécie le « polar de l'année » pour son adhésion à la tradition du noir, et ancre le réalisateur dans le terreau américain : « le réalisateur canadien […] aime les aires d'incertitude : la frontière est devenue le nouveau Vietnam. […] *Sicario*, superbe peinture au couteau, c'est "la moisson rouge" puissance mille[69]. » Le journaliste du *Figaro* multiplie à son tour les références, évoquant Sam Peckinpah, Michael Mann, Clint Eastwood et « la nervosité de William Friedkin à ses débuts[70] ».

Succès commercial en France (870 306 spectateurs en 2016-2017), *Premier contact* (*Arrival*)[71], production américaine tournée au Québec pour 47 millions de dollars et distribuée par la Paramount, suscite une véritable consécration critique et suggère de multiples parallèles avec Kubrick, Malick, Spielberg et Nolan. Les *Cahiers du cinéma* eux-mêmes livrent un avis timidement positif : « Ce n'est pas tous les jours que l'on peut faire l'éloge du Québécois Denis Villeneuve, hyperactif depuis qu'il s'est installé à Hollywood en 2013 et dont l'évolution semble orientée vers le désir de plus en plus affirmé de montrer ses muscles[72]. » La grille de lecture du « film de SF de qualité », se démarquant des conventions du genre ou s'évertuant à les « détourner » conformément au prisme auteuriste, offre ici un angle commode, conciliant l'exigence artistique et la position de force qu'occupe désormais le cinéaste. Ce film au moyen duquel Villeneuve « s'approprie un genre pour le réinventer[73] » s'éloignerait ainsi des « blockbusters bruyants, spectaculaires et balourds dont Hollywood a pris l'habitude de nous abreuver au XXIe siècle[74] », perception en phase avec les déclarations du cinéaste à la presse hexagonale : « Ça peut paraître prétentieux à dire, mais je n'ai qu'une

motivation : sortir des sentiers battus[75]. » Après qu'il a qualifié le cinéaste d'« étoile montante du cinéma américain », François Forestier constate : « On est à l'opposé de la SF classique et des clichés habituels : pas d'explosions, pas de poursuites en taxi spatial… […] Un film calme et élégant qui ressemble à une partie d'échecs[76]. » *L'Humanité* active explicitement cet argumentaire sortant le réalisateur du lot commun :

> La carrière de Villeneuve a pris un tour résolument hollywoodien depuis quelques années, mais il reste crédité d'une capacité à réaliser des films marqués de son empreinte d'auteur. […] L'univers visuel et sonore développé par Villeneuve dans ce film est en effet loin des formes tape-à-l'œil (et à l'oreille) qui sont surexploitées dans les grandes productions hollywoodiennes. L'esthétique est délicate et sereine, tout en présentant quelques prouesses virtuoses comme le plan d'arrivée en hélicoptère sur le camp militaire installé près du vaisseau extraterrestre. […] Et surtout, cela est traité selon un angle réaliste, en évitant cascades et explosions qui remplissent habituellement les films du genre. Tout au plus peut-on regretter la banalité des scènes relatives à la couverture médiatique[77].

Dans son article sur le film agrémenté d'un entretien avec le cinéaste, *Le Point* apprécie le grand spectacle mêlé à l'intime d'un film « hollywoodien, forcément hollywoodien », tout en dépeignant avec chaleur la vigilance du réalisateur : « Mais il a beau avoir pactisé avec le système hollywoodien, Villeneuve jure qu'il n'aura pas sa peau[78]. » Rares sont les textes à interroger la capacité des studios à attirer les talents pour mieux se renouveler, dans un processus à double tranchant :

> Mais l'usine à rêve est décidément surprenante, comme si, dans une sorte d'inconscient productif, elle se rendait compte de ses faiblesses pour aussitôt redresser la barre. […] *Premier contact* […] se cache derrière ses atours de grosse production pour mieux agiter les neurones d'un public peut-être venu pour le pop-corn et finalement attablé devant de la substantifique moelle succulente. […] Denis Villeneuve, Québécois brillant mais discret […] fait partie de ces cinéastes susceptibles de rafraîchir Hollywood. À lui de ne pas se laisser bouffer par le système[79].

Les Échos manient de même le paradoxe d'un cinéaste pleinement intégré mais en capacité de défendre son inspiration : « Le Québécois possède désormais son rond de serviette à Hollywood et peut inviter les plus grandes stars sur son plateau. […] Cette fois, Villeneuve aborde le genre périlleux de la SF, où il séduit en faisant preuve d'originalité et d'autorité[80]. »

La question des frontières et de l'identité nationale retient par ailleurs l'attention, dans un écho direct aux enjeux du film. Villeneuve déclare le premier, en entretien, avoir été attentif au risque d'une centralisation excessive du récit sur l'Amérique :

> Et pour en finir avec l'aspect géopolitique, j'ai vraiment essayé de faire en sorte que les autres pays existent. Je n'ai pas réussi comme je l'aurais voulu, mais enfin… La proposition de départ se limitait aux États-Unis. En tant que Canadien, j'avais envie que des vaisseaux atterrissent en Afrique, dans des pays européens qui n'étaient pas forcément la France ou le Royaume-Uni. Pour moi c'était important que ces êtres qui viennent du fin fond d'une autre galaxie n'atterrissent pas au-dessus de la Maison-Blanche[81].

Dans le prolongement de ces considérations, il revient à *Positif* d'étayer de la façon la plus convaincante le parallèle entre l'intrigue linguistique du film et la position de Villeneuve aux États-Unis :

> On notera au passage que cette ode à la recherche, aux langues et aux facultés d'adaptation est l'œuvre d'un metteur en scène québécois. Cinéaste francophone, Denis Villeneuve a grandi dans un pays bilingue et travaille aujourd'hui à Hollywood. Ces dernières années, son cinéma ne s'est pas contenté de passer d'un idiome à l'autre. Après *Incendies* (2010), Villeneuve a su adopter plus qu'une autre langue, un nouveau mode d'expression, tout en restant un étranger, un « alien » dans le cinéma américain[82].

Les paradoxes du nouveau maître de la franchise hollywoodienne

Pour finir ce parcours, nous souhaitons aborder les réceptions de *Blade Runner 2049* et des deux premiers volets de la saga *Dune*, trois films élaborés dans l'orbite de la Warner (en charge de la distribution), studio réputé à la fois pour ses collaborations avec des cinéastes de renom (Kubrick, Scorsese, Eastwood, etc.) et pour le contrôle exercé sur plusieurs univers fictionnels

d'envergure (*Middle-earth*, *Harry Potter*, le *DC Universe*, etc.). Ces étapes consacrent la position dominante de Villeneuve, aux commandes de blockbusters parmi les plus imposants sur le plan des moyens financiers, techniques et artistiques. Si la trajectoire du cinéaste semble désormais avoir accompli sa mutation essentielle et avoir atteint une relative stabilité, Villeneuve reste vu depuis la France comme un cinéaste à part, duquel on attend des qualités supérieures et un supplément d'âme. La prise de risque, calculée mais réelle, que représente la luxueuse rénovation de deux univers de SF reconnus et célébrés de longue date complexifie par ailleurs l'équation. Villeneuve se doit en effet de rendre hommage à un héritage culturel américain quelque peu intimidant, tout en imprimant sa marque propre. Plaçant le cinéaste au cœur d'enjeux économiques, culturels et symboliques de vastes dimensions, cette configuration modifie à nouveau le rapport de la critique française à un auteur dont le talent se conjugue, désormais, avec un processus d'institutionnalisation au cœur de la grande histoire hollywoodienne.

Nous nous pencherons peu sur le cas de *Blade Runner 2049* (1 256 847 spectateurs dans l'Hexagone en 2017), tourné pour partie en Europe (Hongrie, Espagne, Islande), auquel des travaux récents ont été consacrés. Comme l'a montré Quentin Mazel, le *sequel* réalisé par Villeneuve est largement abordé comme un « blockbuster d'auteur », catégorie à l'origine d'une « ambiguïté catégorielle » source de malentendus. Plutôt favorable en France en dépit de la dimension sérielle du projet, son évaluation s'opère au prisme de la réévaluation/sacralisation du film de Ridley Scott *Blade Runner* (1982) voire du roman de Philip K. Dick, et du défi périlleux que représente une telle continuation (prolonger/réinventer)[83]. Les avis négatifs sur le film lui reprochent tantôt de manquer d'originalité en se contentant d'une sorte de duplication de l'œuvre antérieure, tantôt de dévitaliser l'univers d'origine au moyen d'un formalisme dépassionné et emphatique, combiné à un rythme contemplatif et ennuyeux. Les avis positifs apprécient l'ampleur d'un récit que traversent des questions intimes, éthiques, cinématographiques et générationnelles. En tout état de cause, ces avis contradictoires soulignent l'existence d'un « style Villeneuve » à tendance élitaire, marqué par un hiératisme, un dépouillement et une concertation plastique à contre-courant des usages hollywoodiens dominants, bien qu'il s'insère aussi dans une tendance contemporaine au minimalisme[84].

Succès commercial probant (3 178 018 spectateurs en 2021) en dépit d'une réception souvent moins enthousiaste, *Dune : première partie* relance

les discussions. Il s'agit cette fois d'un *remake* (et non d'un respectueux prolongement) du film de David Lynch *Dune* (1984), mais également d'une nouvelle adaptation du roman d'origine (et non d'un scénario original). Le film ne se présente plus en outre comme une œuvre achevée, mais comme le premier volet d'une franchise affichée comme telle et cherchant à s'étendre. Cheville ouvrière d'une entreprise dont les intérêts marchands colossaux ne sont nullement cachés, Villeneuve peut-il sauver sa réputation auprès de la critique française ?

Les discours favorables au film reviennent volontiers vers l'idée d'un cinéaste opposant une sourde résistance aux forces de la normalisation et du formatage :

> Dans tous les plans, Denis Villeneuve maintient le cap créatif qu'il s'est fixé. Cette constance est d'autant plus remarquable que le film bénéficie d'un budget conséquent, avec toutes les pressions que cela engendre. Il a fallu tourner dans plusieurs pays […] et les effets spéciaux imposent des contraintes. Si ces derniers peuvent parfois détruire des films qui n'existent plus que par eux, Villeneuve a su les tenir à distance et faire en sorte qu'ils ne soient jamais envahissants[85].

L'Humanité-Dimanche plaide également en faveur d'un film « libéré des diktats de la petite réplique cool imposés par Marvel[86] », et insiste sur la cohérence thématique d'un auteur que l'on ne saurait réduire au statut de « formaliste prodige[87] ». Particulièrement enthousiastes, *Les Échos* font du Québécois une « figure d'exception ». Empruntant la piste linguistique déjà évoquée au sujet de *Premier contact*, le quotidien cherche à mettre en évidence sa différence intrinsèque :

> Cinéaste hollywoodien depuis près de dix ans, il reste bien l'enfant d'une nation bilingue : « Je suis totalement francophone, précise-t-il. Et quand je parle anglais, j'ai l'impression que s'exprime une personnalité différente, ou du moins une autre facette de moi-même. Inconsciemment, peut-être ai-je dû trouver une autre manière d'être pour me faire comprendre dans une langue que je ne maîtrise pas totalement. »

Le parallèle établi avec la ligne narrative du film parachève cette discussion sur le thème du déracinement : « Ou comment quitter Trois-Rivières et, tel

les Fremen, apprendre à marcher dans le désert[88]. » Dès le lendemain, le quotidien consacre un nouvel article au film, décrivant Villeneuve en « sorcier québécois » et « formidable architecte de studio[89] ». Sur un terrain plus anecdotique, la protestation de Villeneuve contre la décision prise par la Warner de sortir son film simultanément en salles et sur HBO Max a droit aux honneurs de nombreux commentateurs, qui y voient une manifestation d'indépendance et d'intégrité[90].

Sans contester à Villeneuve son statut d'auteur, *Les Inrockuptibles* déplorent pour leur part que « le nouvel homme fort d'Hollywood s'apparente de plus en plus à un gestionnaire de franchise plutôt qu'à un réel démiurge. » Peu sensible à l'originalité du projet, l'hebdomadaire perçoit le long métrage comme un « modern warfare désertique […] dans une forme très standardisée : camaïeu noir et sable, vrombissement des bourdons, agitation joviale et carnassière d'une poignée d'*action men*[91]. » *Libération* admire un film comparé à une « cathédrale », à un « festin plastique » regorgeant d'« images remarquables, méticuleux jeux d'ombres et de lignes, qui ressortent avec d'autant plus de force que [les films de Villeneuve] ne se soumettent pas aux impératifs de l'ordinaire agencé depuis dix ans par Marvel Studios[92] ». *Le Quotidien* regrette toutefois une prise en charge très vague des enjeux du colonialisme, l'absence d'émotion ainsi que l'affadissement généré par une trop grande perfection audiovisuelle. Plus virulents, les *Cahiers du cinéma* dressent un long réquisitoire contre ce « blockbuster soi-disant cérébral », percevant le style Villeneuve et son goût pour l'abstraction comme le symptôme d'un « cinéma globalisé : lisse, vitrifié, sphérifié ». Les mots sont peu cléments contre un réalisateur opportunément qualifié de « Nord-Américain » et jugé complice d'une forme d'annihilation esthétique :

> Le design éteint tout, compense tout : plastification générale, constant glacis grisâtre, métallisé, d'un économiseur d'écran. Les tableaux grandioses défilent ; les scènes d'action et les visages se figent, plus inertes que les carlingues des vaisseaux. […] Pas de stridence, toutefois, chez Villeneuve, pas de chocs entre les échelles, mais leur fluide uniformisation. Têtes, silhouettes, paysages, planètes, tout cela se vaut. C'est assimiler le sublime au global, pour en faire la propagande fascinée[93].

Sur la question des textures d'image, on observera combien *Télérama*, sensible à la granularité du film (tourné en Europe, en Jordanie et aux Émirats arabes unis), restitue une tout autre impression : « Moins de pixels, plus de matière : les acteurs […] semblent réellement affronter des tempêtes de sable dans le désert […]. Et Villeneuve n'a pas peur de les plonger régulièrement dans une pénombre que l'on croyait bannie des superproductions hollywoodiennes[94]. » De même, *Mad Movies* apprécie un « *production design* très tactile » et un « refus de céder aux sirènes de *Star Wars* », notant d'ailleurs que « les combats se font majoritairement à l'arme blanche ». La radicalité des options esthétiques caractérise, selon cette analyse, un film dont le dosage générique n'est pas si courant, « entre la fantaisie médiévale et la SF hardcore ». C'est finalement son rapport au spectaculaire qui placerait Villeneuve sur un créneau inédit :

> Souvent attaqué pour son approche clinique de l'entertainment, Villeneuve n'allait pas se transformer ici en Peter Jackson ou en James Cameron. Ceci étant dit […] le travail sur l'échelle est à lui seul absolument sidérant. […] Villeneuve s'évertue à traiter les événements dans leur globalité plutôt que de se perdre dans un micromanagement plus traditionnel[95].

Le Monde n'hésite pas, quant à lui, à associer le film à une « esthétique du retrait » : « Chuchotis, voix intérieures, corps en lévitation, visages et intentions voilés, manœuvres de coulisses, trahisons silencieuses, visions du futur en apesanteur[96]. »

Succès encore plus conséquent en salles (4 109 001 spectateurs à la date où nous écrivons[97]), *Dune : deuxième partie* (2024) réactive ces argumentaires peu conciliables et des critiques parfois virulentes[98]. Loin de s'élever contre une hégémonie cinématographique menaçante, *Mad Movies* apprécie ce qui est interprété comme une déconstruction de l'impérialisme militaire : « [La] métamorphose [de Paul], de jeune combattant idéaliste à meneur assoiffé de conquêtes, prêt à sacrifier l'univers entier dans le feu nucléaire pour faire plier ses ennemis, compte parmi les plus belles entreprises de subversion offertes dans le cadre d'un blockbuster hollywoodien depuis au moins deux décennies[99]. » Comme au temps de la guerre des revues, *Positif* creuse sa ligne pro-Villeneuve et renverse l'argumentaire mobilisé par les *Cahiers* trois ans plus tôt en mettant en relief, par

opposition à la thèse d'un cinéma « globalisé », l'authenticité d'un parcours ancré dans les territoires :

> Il ne faut pas l'oublier, Denis Villeneuve vient du Canada et précisément de la région de Trois-Rivières. C'est un coin d'Amérique, irrigué par les méandres du Saint-Laurent et le delta du Saint-Maurice. Il y a longtemps, quand l'émission de télévision *Course destination monde* de Radio-Canada lui a permis, pour la première fois, de partir loin avec une petite caméra, Villeneuve a mis le cap sur les déserts : les neiges de l'Arctique, les sables de l'Afrique. […] La fin de la première partie de *Dune*, le début de *Dune, deuxième partie*, racontent comment un jeune homme venu d'une planète d'eau adopte le désert[100].

Plus classiquement, la revue dépeint un cinéaste capable de « louvoyer entre plusieurs genres » et de proposer un « film de science-fiction impur », éloigné de l'esthétique épurée et répétitive qu'on lui prêtait précédemment.

On soulignera pour conclure combien l'évocation au sein de la presse française de Villeneuve dans ses relations avec Hollywood est tributaire, comme l'auront rappelé ces derniers exemples, d'un jeu de postures critiques et de différenciations argumentatives propre à ce microcosme professionnel[101]. L'instrumentalisation dont le cinéaste fait occasionnellement l'objet permet de défendre, à travers son cas exemplaire, des conceptions de la qualité artistique et de la culture américaine qui lui préexistent, conceptions tournant parfois à l'antienne. Parler de Villeneuve dans ses rapports paradoxaux avec Hollywood, c'est ainsi, bien souvent, laisser transparaître une vision française, non sans raccourcis et schématismes, de cette industrie alternativement célébrée et décriée, bien que les débats restitués ici recoupent aussi, dans une certaine mesure, la réception de Villeneuve dans d'autres pays du monde et en premier lieu au Canada. Depuis l'Hexagone, un tel parcours entre Québec et États-Unis est appréhendé, de manière préférentielle, au filtre d'une séparation culturelle nette entre cinéma français ou francophone d'un côté, associé à la singularité créative, et cinéma américain de l'autre. La scène artistique québécoise y demeure mal prise en compte dans sa diversité et fait office d'espace de projection pour des journalistes français plus enclins à penser une logique d'opposition qu'une logique de voisinage, de circulation et d'hybridation. Au surplus, rares sont les textes à inscrire cette évolution personnelle

dans la longue tradition hollywoodienne d'intégration des talents étrangers, intégration allant de pair avec un élargissement de la palette artistique des studios[102], ou à interroger la capacité de l'industrie à s'adapter à Villeneuve, à lui donner les moyens de cultiver ses thèmes et sa signature d'artiste[103]. Plus largement, les modalités concrètes d'interaction des compagnies de production et de distribution avec le cinéaste sont peu examinées.

Dans ce cadre et en dépit de sa position bientôt éminente, Villeneuve, dont les films antérieurs à *Incendies* sont souvent oubliés, est volontiers dépeint comme un irréductible *outsider*, doublé d'une figure héroïque de résistance ou de subversion face aux normes hollywoodiennes et aux carcans génériques. Procédé rhétorique devenu habituel dans la défense du cinéaste, le retour aux origines régionales plus d'une fois opéré par ces textes fournit un point d'attache d'autant plus efficace qu'il entre en écho avec les enjeux de décentrement ou d'expatriation mis en valeur par les récits filmiques eux-mêmes. Il apparaît toutefois comme une réassignation discutable et quelque peu réductrice, les films de Villeneuve étant rarement compris comme le produit d'une identité fondamentalement ouverte et d'un cinéma inscrit, depuis ses débuts, dans une logique plurielle et transnationale, aspirant à articuler les échelles géographiques et culturelles[104]. Présenté comme un « transfuge du cinéma d'art et d'essai devenu, à l'instar de Christopher Nolan, un nouveau messie du blockbuster d'auteur[105] », ou comme un auteur « issu du cinéma indé canadien » ayant su à Hollywood « imposer ses méthodes et ses ambitions propres[106] », Villeneuve semble, aux yeux de ses admirateurs français, concilier des exigences contradictoires, alors même que sa trajectoire inviterait, sans doute, à repenser des catégories trop étanches[107].

Notice biographique

Gaspard Delon est maître de conférences en études cinématographiques à l'Université Paris Cité et membre du CERILAC. Ses recherches sont centrées sur les enjeux industriels, esthétiques et idéologiques des films à gros budget, en particulier dans les mises en scène de la guerre et de l'Histoire. Il travaille sur l'articulation entre conditions de production, variations génériques, stratégies narratives et innovation formelle, ainsi que sur les effets visuels et les questions environnementales. Il a co-écrit *Chéreau. La Reine Margot* (avec S. Provini, Atlande, 2015) et (co)dirigé : *EuropaCorp, une major française ?* (avec A. Vinuela, L'Harmattan, 2020) ; *Blade Runner 2049. Réplique et renaissance*

(Le Bord de l'eau, 2022) ; *Vivre la bataille ? Expérience et participation dans les arts. XV^e^-XXI^e^ siècle* (avec J. Barreto et P. Lafille, PUR, 2023) ; *Écocritiques. Cinéma, audiovisuel, arts* (avec Ch. Hewison et A. Pantet, Hermann, 2023) ; *John Carpenter. Au-delà de l'horreur* (avec M. Boissonneau, Q. Mazel et Th. Pillard, PUB, 2023) ; *Franchises hollywoodiennes. Innovations artistiques, technologiques et industrielles* (avec J. Augros et K. Kitsopanidou, PSN, 2025). Dernier ouvrage paru : *Stanley Kubrick. Barry Lyndon* (Atlande, 2026).

Notes

1. Lee Carruthers, « An Equivocal Auteur. Gauging Style and Substance in the Films of Denis Villeneuve », dans *Canadian Cinema in the New Millennium*, sous la direction de Lee Carruthers et Charles Tepperman (Montréal : McGill-Queen's University Press, 2023), 42-66.
2. Voir William Marshall, « Quebec Cinema as Global Cinema », dans *The Oxford Handbook of Canadian Cinema*, sous la direction de Janine Marchessault et Will Straw (New York : Oxford University Press, 2019), 251-267.
3. Gemma King, « Between Montreal and Los Angeles: Centrifugal and Centripetal Forces in the Transnational Cinemas of Jean-Marc Vallée and Denis Villeneuve », dans *Quebec Cinema in the 21^st^ Century. Transcending the National*, sous la direction de Michael Gott et Thibaut Schilt (Liverpool : Liverpool University Press, coll. « Contemporary French and Francophone Cultures », n° 95, 2024), 187-207.
4. On retrouve ce sentiment de convergence sous la plume de Marta Dvorak, au sortir des années 1990 marquées par les négociations entourant l'Accord général sur les tarifs douaniers et le commerce (GATT) : « en bâtissant une culture nationale, un cinéma de terroir mais qui est ouvert vers le monde, le Canada rejoint de nombreux pays européens comme la France qui cherchent […] à soustraire leurs produits culturels au statut de marchandise commerciale, et à promouvoir leur identité. » Marta Dvorak, *Cinéma/Canada*, sous la direction de Marta Dvorak (Rennes : PUR, coll. « Le spectaculaire », 2000), 15.
5. Notre étude prend appui sur une consultation des sources disponibles à la Bibliothèque du film de la Cinémathèque française à Paris. Les extraits ont été retenus en tenant compte d'une part de leur exemplarité, d'autre part de leur degré de proximité avec la question de la singularité villeneuvienne dans ses relations au cinéma québécois et aux genres hollywoodiens. Mis en avant dans notre développement, les titres des publications (quotidiens, revues) ne renvoient pas toujours à une ligne éditoriale définie en matière de critique cinématographique, mais sont associés à des lectorats spécifiques.
6. Les chiffres de fréquentation en salles sont issus, pour cet article, de la base de données en ligne LUMIERE, accessible sur https://lumiere.obs.coe.int (dernière consultation le 15 septembre 2024).
7. P. V., *Le Canard enchaîné* (3 mai 2000). Nous reproduisons en note les mentions présentes sur les versions scannées ou imprimées des textes disponibles à la Bibliothèque du film : signature (parfois abrégée) employée par le ou la journaliste (cette signature n'est pas toujours présente), titre de l'article lorsqu'il existe et diffère de celui du film, date.

8. A. C., « Peur de l'amour », *Les Échos* (5 mai 2000).
9. Laurent Djian, *L'Événement du jeudi* (4 mai 2000).
10. Cécile Mury, *Télérama* (3 mai 2000).
11. O. D. B., *Le Point* (5 mai 2000).
12. Cécile Mury, *Télérama* (3 mai 2000).
13. Mury, *Télérama* (3 mai 2000).
14. A. C., « Peur de l'amour ».
15. Michaël Melinard, *L'Humanité* (3 mai 2000). L'actrice déclare notamment au quotidien, concernant la situation québécoise : « Nous sommes ambidextres. D'une main nous tenons l'Amérique et de l'autre l'Europe. Nous sommes fascinés par le Far West. Même s'il est à côté de chez nous, et complètement accessible, il reste ailleurs et représente l'immensité et le rêve américain. En même temps, il subsiste énormément de mépris à l'instar de beaucoup d'Européens. […] D'un autre côté, nous possédons quelque chose de très francophone, local et poétique. Le mariage de ces deux tendances illustre assez bien cet [*sic*] espèce de métissage culturel dans notre imaginaire et notre mythologie. […] Même si on fait un cinéma français, francophone, le marché est extrêmement restreint. Évidemment, l'accès est impossible aux États-Unis et au Canada anglais. Le marché naturel serait la France, mais il est très difficile de sortir un film québécois en France. »
16. J.-M. F., *Le Monde* (3 mai 2000).
17. *L'Humanité* (4 juillet 2001).
18. *Le Monde*/*Aden* (4 juillet 2001).
19. L. G., *Télérama* (4 juillet 2001).
20. *L'Humanité* (4 juillet 2001).
21. *Le Monde*/*Aden* (4 juillet 2001).
22. *Libération*, (4 juillet 2001).
23. G. L., *Le Nouvel Observateur* (5 juillet 2001).
24. T. S., *Le Monde* (4 juillet 2001).
25. *Le Monde*/*Aden* (4 juillet 2001).
26. Vincent Ostria, *Les Inrockuptibles* (3 juillet 2001).
27. J.-Ch. B., « Liban en feu », *Le Figaro Magazine* (15 janvier 2011).
28. *Le Figaroscope* (12 janvier 2011).
29. T. S., *Le Monde* (12 janvier 2011).
30. M.-E. R., *Le Nouvel Observateur*/*TéléObs* (13 janvier 2011).
31. « L'horreur et le pardon », *Témoignage chrétien* (6 janvier 2011).
32. M. M., « Cette guerre ne vous épargnera pas », *L'Humanité Dimanche* (13 janvier 2011).
33. Jérémie Couston, « Odyssée autour de la mère morte », *Télérama* (12 janvier 2011).
34. C. Ca., « Chaud devant ! », *L'Express* (13 janvier 2011).
35. Philippe Azoury, *Libération* (12 janvier 2011).
36. Jean-Claude Raspiengeas, « Le feu des origines, l'incandescence du passé », *La Croix* (12 janvier 2011).
37. Eithne O'Neill, « Vers le soleil levant », *Positif* n° 599 (janvier 2011) : 34.
38. Emily Barnett, *Les Inrockuptibles* (12 janvier 2011).
39. Les montants donnés dans l'article sont exprimés en dollars américains.

40. Eric Libiot, *L'Express* (2 octobre 2013).
41. Jean-Pierre Lacomme, « La descente aux enfers de *Prisoners* », *Le Journal du dimanche* (5 octobre 2013).
42. Lacomme, « La descente aux enfers de *Prisoners* ».
43. Jean-Claude Raspiengeas, « L'impensable et le labyrinthe des pulsions », *La Croix* (9 octobre 2013).
44. Sur la dévalorisation courante des genres au profit des auteurs, voir Raphaëlle Moine, *Les genres du cinéma* (Paris : Nathan, 2002).
45. Eric Neuhoff, « Dans les sous-sols de l'Amérique », *Le Figaro* (9 octobre 2013).
46. Olivier Delcroix, « Un implacable suspense », *Le Figaroscope* (9 octobre 2013).
47. Lacomme, « La descente aux enfers de *Prisoners* ».
48. Jacques Morice, *Télérama* (9 octobre 2013).
49. Nicolas Bauche, « Just Whistle », *Positif* n° 633 (novembre 2013) : 45.
50. Didier Péron, « *Prisoners*, rapt tout », *Libération* (9 octobre 2013).
51. D. F., *Le Canard enchaîné* (27 août 2014).
52. Valérie Lejeune, « Film au long court », *Le Figaro Magazine* (29 août 2014).
53. X. L., *Le Nouvel Observateur* (28 août 2014).
54. E. L., *L'Express* (27 août 2014).
55. Jean-Baptiste Thoret, *Charlie Hebdo* (27 août 2014).
56. Mathieu Macheret, « Tempête sous le crâne d'un homme sans qualités », *Le Monde* (27 août 2014).
57. S. B., *Le Journal du dimanche* (24 août 2014).
58. Jean-Baptiste Herment, « Vis ma vie », *Mad Movies* nº 276 (octobre 2013) : 64.
59. D. F., *Le Canard enchaîné* (7 octobre 2015).
60. Thierry Gandillot, « *Sicario* : mortel volcan mexicain », *Les Échos* (7 octobre 2015).
61. Jean-Baptiste Thoret, « Danse avec les loups », *Charlie Hebdo* (21 octobre 2015).
62. Thomas Sotinel, « *Sicario* : le grand spectacle de la guerre contre la drogue », *Le Monde* (23 mai 2015).
63. Jean-François Rauger, « *Sicario* : Emily Blunt en petit chaperon rouge face au loup Benicio Del Toro », *Le Monde* (7 octobre 2015).
64. Jacques Morice, *Télérama* (7 octobre 2015).
65. S. K., *Les Inrockuptibles* (27 mai 2015).
66. Théo Ribeton, *Les Inrockuptibles* (7 octobre 2015).
67. Annie Coppermann, « *Sicario* : concours de violence à la frontière mexicaine », *Les Échos* (7 octobre 2015).
68. Nicolas Bauche, « La membrane animale », *Positif* nº 656 (octobre 2015) : 48.
69. François Forestier, *Le Nouvel Observateur* (8 octobre 2015).
70. Eric Neuhoff, *Le Figaro* (7 octobre 2015).
71. Concernant l'impact du film sur la critique universitaire, on pourra se reporter à l'ouvrage de David Roche, *Arrival* (Austin : University of Texas Press, coll. « 21st Century Film Essentials », 2024).
72. L'auteur de l'article regrette, certes, le « manque de personnalité de Villeneuve, dont on voit bien qu'il pioche ici (le quasi-plagiat du style malicko-lubezkien pour les flash-back) et là (la SF prise

de tête à la *Interstellar*) ». Jean-Philippe Tessé, « La rencontre », *Cahiers du cinéma* (décembre 2016) : 43.

73. S. B., « C'est arrivé demain », *Le Journal du dimanche* (4 décembre 2016).
74. Jean-Christophe Buisson, « Alien que pourra », *Le Figaro Magazine* (2 décembre 2016).
75. S. B., « C'est arrivé demain ».
76. François Forestier, *L'Obs* (8 décembre 2016).
77. Eric Arrivé, « D'un genre à l'autre », *L'Humanité* (13 janvier 2017).
78. Philippe Guedj et Phalène de la Valette, « Villeneuve en pole position à Hollywood », *Le Point* (8 décembre 2016).
79. Eric Libiot, « Alien fraîche », *L'Express* (7 décembre 2016).
80. *Les Échos* (7 décembre 2016).
81. Thomas Sotinel, « *Premier contact*, Denis Villeneuve commente trois extraits », *Le Monde* (1er janvier 2016).
82. Adrien Gombeaud, « Futur antérieur », *Positif* nº 670 (décembre 2016).
83. Voir Quentin Mazel, « Réception critique de *Blade Runner 2049* en France : la difficile évaluation d'un blockbuster d'auteur », dans Blade Runner 2049. *Réplique et renaissance*, sous la direction de Gaspard Delon (Lormont : Le Bord de l'eau, coll. « Cinéfocales », 2022), 197-211. L'article s'attache en outre à la réception non professionnelle sur les forums de discussion en ligne, territoire que nous laissons de côté dans le cadre de cette étude.
84. Voir Pierre Berthomieu, « L'arbre et les déesses. Minimalisme et résistances mythologiques dans *Blade Runner 2049* », dans Blade Runner 2049. *Réplique et renaissance*, sous la direction de Gaspard Delon (Lormont : Le Bord de l'eau, coll. « Cinéfocales », 2022), 103-119.
85. Hubert Niogret, « Maintenir le cap », *Positif* nº 728 (octobre 2021) : 39.
86. Villeneuve déclarait dès 2013 : « les super-héros ne font pas partie de ma culture. Au Québec, j'ai grandi avec la BD européenne. » Lacomme, « La descente aux enfers de *Prisoners* ».
87. Cyprien Caddeo, *L'Humanité Dimanche* (16 septembre 2021).
88. « *Dune* ou les rêves fous de Denis Villeneuve », *Les Échos* (14 septembre 2021).
89. Adrien Gombeaud, « Denis Villeneuve décroche les étoiles », *Les Échos* (15 septembre 2021). Les termes employés ici évoquent la figure fantasmée de Méliès, souvent opposée dans la mythologie hexagonale à l'opportunisme mercantile de Disney.
90. Voir par exemple Étienne Sorin, « *Dune* : à la Mostra de Venise, le grand spectacle de Denis Villeneuve », *Le Figaro* (3 septembre 2021).
91. Théo Ribeton, « Mostra de Venise 2021 : le "Dune" de Denis Villeneuve ne crée pas la magie espérée », *Les Inrockuptibles* (3 septembre 2021).
92. Marius Chapuis, « *Dune*, morose des sables », *Libération* (15 septembre 2021). Dans l'entretien accordé au quotidien, Villeneuve déclare notamment : « Je suis dangereusement américain. […] Je ne suis pas là pour mon ego, mais pour faire le meilleur film possible. Mais… Je peux être un peu totalitaire. J'impose. » Olivier Lamm, entretien avec Denis Villeneuve, *Libération* (15 septembre 2021).
93. Hervé Aubron, « Le sable sans grain », *Cahiers du cinéma* (octobre 2021) : 48.
94. Samuel Douhaire, *Télérama* (15 septembre 2021).
95. Alexandre Poncet, « Un ver dans la machine », *Mad Movies* nº 352 (2021) : 63.

96. Jacques Mandelbaum, « Une nouvelle lumière dans le sable herbertien », *Le Monde* (15 septembre 2021).
97. Chiffre fourni en ligne par JP Box-Office, https://www.jpbox-office.com/mobile/fichfilm.php?id=21836 (dernière consultation le 20 septembre 2024).
98. Voir la critique incendiaire de Yal Sadat, *Cahiers du cinéma* (mars 2024) : 66.
99. A. P., *Mad Movies* nº 380 (mars 2024) : 25.
100. Adrien Gombeaud, « Une larme dans le désert », *Positif* nº 758 (avril 2024). On trouve un développement comparable dans *Le Point*, qui évoque ce parcours initiatique du « globe-trotteur du Saint-Laurent ». Selon l'hebdomadaire, le film, « dans le désert hollywoodien, fait figure d'oasis ». Philippe Guedj, « *Dune* 2021 ou la résurrection de la saga spatiale », *Le Point* (10 septembre 2021).
101. Sur cette question, voir Laurent Jullier, *Qu'est-ce qu'un bon film ?* (Paris : La Dispute, 2002).
102. On pourra se reporter ici aux ouvrages de Jean-Loup Bourget, notamment *Hollywood, la norme et la marge* (Paris : Nathan, coll. « Cinéma », 1998, troisième partie) et *Hollywood, un rêve européen* (Paris : Armand Colin, coll. « Cinéma », 2006).
103. Villeneuve déclare au *Monde* lors de la sortie du premier *Dune* : « Au Québec, j'étais constamment en train de m'adapter. Ici, au contraire, je me retrouve complètement dans la façon qu'ont les Américains de faire du cinéma. Ils prennent cet art très au sérieux, et le métier de réalisateur aussi. Ma grande crainte était de perdre mon identité, elle a été au contraire protégée. » Samuel Blumenfeld, entretien avec Denis Villeneuve, *Le Monde* (14 septembre 2021).
104. King, « Between Montreal and Los Angeles ».
105. Caddeo, *L'Humanité Dimanche*.
106. Lamm, entretien avec Denis Villeneuve.
107. Nous rejoignons ici Carruthers, « An Equivocal Auteur », 62.