« Tout ce qu'on fait dans la vie, on le fait pour être aimé » : *The Death & Life of John F. Donovan* de Xavier Dolan et la mise en procès du désir de plaire

Thomas Carrier-Lafleur
Université du Québec à Montréal

Baptiste Creps
Université de Montréal

Résumé

L'article examine le rapport ambivalent de Xavier Dolan à Hollywood comme épreuve de légitimation. À partir de l'idée que *Mommy* (2014) serait « un film américain » par sa dramaturgie, il montre comment Dolan revendique une filiation populaire (récit, émotion, stars) tout en butant sur les hiérarchies symboliques du centre. *The Death & Life of John F. Donovan* (2018) cristallise cette tension : métafilm sur la célébrité et le jugement, où l'industrie fonctionne comme tribunal et où le désir de reconnaissance se retourne en procès de l'intime. L'après-*Donovan* est lu comme un recentrement vers l'intime (*Matthias & Maxime*, 2019)), marquant une reconfiguration de la posture d'auteur.

Mots-clés : Xavier Dolan, *The Death & Life of John F. Donovan*, cinéma québécois, Hollywood, métafilm, star-system, désir de reconnaissance, réception critique, autoportrait, mélodrame.

Do I contradict myself?
Very well then I contradict myself,
(I am large, I contain multitudes.)
— Walt Whitman, « Song of Myself »

En 2015, au lendemain de la non-sélection de *Mommy* (2014) aux Oscars malgré les nombreuses récompenses reçues par le film à travers le monde, Xavier Dolan exprime auprès de *TVA Nouvelles* une forme de désarroi teintée d'ironie :

> Qu'on ne soit pas aux Golden Globes est une chose, mais qu'on ne fasse pas partie des neuf films étrangers de la *short list* pour les Oscars, c'est comment dire… spécial. […] J'ai été vraiment surpris. Je ne peux pas croire que, par hasard, le film ne s'est pas retrouvé là. C'est un film qui est conçu selon le paradigme scénaristique américain typique : acte 1, acte 2, acte 3, acte 4, résolution du conflit. C'est un film américain[1].

Cette phrase, qui semble anodine, condense en réalité l'un des paradoxes les plus profonds de sa trajectoire de créateur : celui d'un cinéaste québécois qui n'a jamais cessé de penser, d'aimer et de faire des films « américains », tout en demeurant à la périphérie du système hollywoodien. Né dans un milieu marqué par la télévision et le doublage – avant même de lancer sa carrière de cinéaste, il fut, lors de son enfance et de son adolescence, la voix québécoise de plusieurs dizaines de personnages issus de productions américaines et britanniques –, Dolan appartient à une génération de réalisateurs formés à la cinéphilie par les images du divertissement mondialisé. *Titanic* (James Cameron, 1997), qu'il dit avoir vu plus d'une centaine de fois, fut pour lui la véritable révélation : « Ce n'est même plus un film, c'est un dictionnaire. C'est une trame de fond, une trame de vie pour moi[2]. » Cette fascination première pour le grand spectacle hollywoodien des années 1990 a façonné chez lui une conception du cinéma fondée sur la narration, la fluidité émotionnelle et la démonstration du sentiment – autant d'éléments qui s'opposent aux paradigmes dominants du cinéma d'auteur européen auquel il a été associé, souvent malgré lui. Ce rapport d'attraction-répulsion envers Hollywood et ses déclinaisons traverse toute son œuvre. Dans *Les amours imaginaires* (2010), Dolan dialogue avec le cinéma de Woody Allen, de Gus Van Sant et de Gregg Araki, même si ce sont avant tout les œuvres de Wong Kar-wai qui marquent ce film, dans lequel il reconnaît une réinterprétation personnelle, tant sur le plan chromatique que dans l'usage des ralentis, de l'univers sensible de *In the Mood for Love* (2000)[3]. Dans *Laurence Anyways* (2012), il revendique la monumentalité sentimentale de *Titanic*[4] ; dans *Mommy*, il s'inspire aussi bien de la scène finale de la série *Six Feet Under* (Alan Ball, 2001-2005)[5] que de *Home Alone* (Chris Columbus, 1990)[6]. Ses références sont à la fois populaires et savantes, américaines et intimes, assumées mais aussi coupables – car Dolan, dans ses prises de parole publiques, semble croire que ces filiations le disqualifient aux yeux d'une partie de la critique, qui l'a souvent jugé « maniéré » ou « excessif[7] ».

Familier des polémiques, Dolan a souvent affirmé se sentir mal compris et condamné par avance : « Tout ce qu'on fait dans la vie, on le fait pour être aimé », déclarait-il lors de son discours de remerciement suite à l'obtention du Grand Prix du jury au Festival de Cannes pour *Juste la fin du monde* (2016) – moment où, par ailleurs, il commençait à avoir écho de réactions négatives de la part de la critique américaine –, avant d'ajouter : « En tout cas, moi oui, et pour être accepté[8]. » L'une des hypothèses qui guidera notre article est que, à travers ses films comme dans ses interventions médiatiques, Dolan élabore une poétique du désir de plaire, où l'ambition et la honte deviennent les affects constitutifs du geste cinématographique. Nous défendrons également l'idée que cette dialectique entre amour et jugement, admiration et exclusion, trouve son point culminant dans *The Death & Life of John F. Donovan* (2018). Film d'un cinéaste rêvant d'Amérique, mais accueilli par la presse américaine comme un naufrage, cette œuvre au titre révélateur – le nom du personnage, si proche de celui de Dolan, ne peut être anodin – cristallise la fascination du réalisateur pour Hollywood autant que son impossibilité d'y être reconnu. Les deux « scandales » au cœur du récit, soit la révélation de l'homosexualité d'un acteur célèbre (John Donovan) et le dévoilement d'une correspondance qu'il a tenue avec un enfant admiratif (Rupert Turner), condensent les ambiguïtés du rapport de Dolan au système hollywoodien : culte de l'authenticité et peur du démasquage, désir de proximité et angoisse d'une sentence. L'homosexualité révélée de John, qu'il avait dissimulée stratégiquement par souci de ne pas nuire à sa carrière, embrasse pleinement cette logique du secret : aimer, dans cet univers, revient toujours à se rendre coupable. Dolan, cependant, brouille délibérément la lecture morale du film. La correspondance entre John et Rupert semble en partie fantasmée, le récit de l'enfant parfois reconstruit, les lettres peut-être apocryphes. *The Death & Life of John F. Donovan* devient alors un récit sur la fiction elle-même – sur ce que produit le désir d'être compris et aimé quand il passe par le filtre des médias, du culte de la célébrité et du regard critique. Comme Dolan, John est reconnu coupable par un milieu où la recherche d'amour et de reconnaissance s'inscrit déjà, en soi, dans une forme de procès public. À cet égard, nous pouvons affirmer que *The Death & Life of John F. Donovan* constitue un « métafilm hollywoodien » au sens que Marc Cerisuelo donne au terme : une œuvre qui réfléchit la fabrique même du cinéma et les mythologies de son industrie[9]. Sous la forme d'un drame épistolaire, le film rejoue les mécanismes de la

célébrité, de la confession et de la faute. L'autoportrait de l'auteur correspond ici à une double mise en abyme : Donovan, acteur idolâtré et coupable malgré lui, incarne la facette publique et médiatique de Dolan, tandis que Rupert, le jeune garçon qui lui écrit, restitue l'intériorité et les souvenirs d'enfance de Xavier, soulignant la tension entre l'image construite et la subjectivité intime dans le processus de création cinématographique du film. Leurs trajectoires croisées rejouent la « Parabole de la Loi » développée par Kafka dans sa nouvelle « Devant la loi » et reprise dans son roman *Le procès*, qui est paraphrasée dans une scène clé sur laquelle nous reviendrons : le désir de franchir une porte qui reste fermée tant et aussi longtemps qu'on souhaite la voir s'ouvrir.

Après un retour sur la dynamique qui lie le cinéma de Dolan au cinéma hollywoodien, cet article proposera ainsi d'analyser *The Death & Life of John F. Donovan* comme une mise en procès du désir de plaire où le réalisateur expose sa position d'artiste partagé entre sincérité et performativité. On verra que cette œuvre relativement mal-aimée du répertoire dolanien met néanmoins en lumière la tension entre cinéma d'auteur et logique hollywoodienne, en se déployant comme un métafilm sur la création cinématographique, sur le contrôle des temporalités narratives et leur mise en abyme, sur le système médiatique et sur le pouvoir de la critique. Entre aspiration hollywoodienne et mélancolie ordinaire, *The Death & Life of John F. Donovan* invente une figure inédite et clivante de l'auteur dans l'écosystème québécois, présenté non plus comme créateur souverain ou génie incompris, mais comme artiste transfuge mis en procès par lui-même et par les autres.

I. Dans le champ hollywoodien : admiration, exclusion et culpabilité

Comme nous l'avons souligné d'entrée de jeu, l'œuvre de Xavier Dolan est traversée par un rapport duel à Hollywood. Cette tension entre désir d'appartenance et sentiment d'exclusion dépasse la simple question géographique : elle s'enracine dans une logique esthétique et symbolique, celle du « champ[10] », où le prestige et la légitimité circulent entre des pôles opposés – art et industrie, sincérité et performance, centre et périphérie. Pour Dolan, Hollywood semble représenter à la fois le centre du pouvoir symbolique, où se définissent les normes du récit et du succès, et l'horizon imaginaire d'un cinéma du sentiment et du spectacle auquel il n'a jamais cessé de se mesurer. Son expérience dans le doublage le place, pour ainsi dire, de l'autre côté du miroir et lui offre un premier apprentissage du cinéma comme langage et

comme performance. Cette immersion précoce dans un univers filtré par le doublage – c'est-à-dire par le retour du familier à travers l'altérité – a façonné sa sensibilité aux émotions, aux récits et aux codes hollywoodiens, tout en nourrissant un regard critique sur les mécanismes du spectacle. Dans plusieurs entretiens, il se dit « plus proche, malheureusement, du cinéma américain dont le but majeur est de raconter une histoire, alors que le cinéma asiatique ou européen affiche la priorité de la forme », ajoutant que « la mise en scène n'a jamais été [sa] priorité » et qu'il aime avant tout le « jeu des acteurs[11] ». Cette préférence, qu'il formule là sans provocation, paraît affirmer une conception du cinéma fondée sur l'émotion et le récit, à rebours des hiérarchies critiques qui valorisent la distanciation formelle, et aussi *a contrario* du minimalisme esthétique propre au cinéma d'auteur québécois du milieu des années 2000, que l'on a qualifié de « réalisme suicidaire[12] ».

Cela dit, le lien entre Dolan et Hollywood est aussi d'ordre esthétique. Une large part de son cinéma se situe en effet à la croisée du mélodrame classique et d'une stylisation pop qui en renouvelle les codes. Le mélodrame de l'âge d'or hollywoodien avait déjà proposé sa propre introspection en ce sens, en proposant une version picturale et intensément expressive du genre. On en trouve une des formes les plus abouties, dans les années 1950, chez Douglas Sirk, dont les films exploitent les ressources du procédé Technicolor pour porter l'image à un degré de saturation visuelle inédit. Cette flamboyance prolonge et réinvente un héritage plus ancien, celui des mélodrames des années 1930 associés à des cinéastes comme John M. Stahl ou Leo McCarey, qui avaient déjà défini les contours affectifs et narratifs du genre dans le règne du noir et blanc. Ainsi, se situant quelque part entre Douglas Sirk et Gus Van Sant, ou alors effectuant la synthèse des deux, Dolan emprunte à la culture populaire ses codes visuels – ralentis, musique pop, montage rapide propre au clip – tout en les réinscrivant dans une dramaturgie intime. Cette hybridité, qu'il va hisser au rang de canon esthétique, traduit une admiration lucide : il sait que le cinéma hollywoodien est « fait pour que ça marche[13] », donc pour être un bon produit, mais il y reconnaît aussi la force d'une écriture collective capable de produire des mythes universels à travers la générosité des formes.

Ce rapport d'identification est également ancien et profondément affectif. Dolan a maintes fois raconté qu'enfant, il écrivait à ses idoles. À neuf ans, après avoir vu *Titanic* plusieurs fois, il écrit ainsi à Leonardo DiCaprio, puis à onze ans, après avoir vu *Thelma et Louise* (Ridley Scott, 1991), à Susan Sarandon[14].

Ces lettres d'admiration sont devenues le noyau de *The Death & Life of John F. Donovan*. Elles traduisent un geste fondateur : la croyance que le cinéma américain, conçu pour être universel – ou caricatural, selon le point de vue –, peut toucher directement le cœur d'un enfant du Québec. Toutefois, cette filiation imaginaire, en même temps qu'elle nourrit son désir de cinéma, fonde aussi une fracture : Dolan se situe du côté de ceux qui rêvent d'Hollywood sans pouvoir y entrer pour faire carrière, à l'inverse des cinéastes de la génération précédente, comme Denis Villeneuve, Jean-Marc Vallée, Philippe Falardeau et, un peu avant eux, Christian Duguay, Yves Simoneau ou Jean-Claude Lord. Ce rêve contrarié s'exprime aussi dans son rapport à la critique américaine. La réception glaciale de *Juste la fin du monde* aux États-Unis a fait, selon lui, de cette période « l'année la plus horrible de [sa] vie », tant les « amalgames et raccourcis » qui ont suivi la projection ont été « délétères[15] » pour sa carrière. Dolan confie qu'il met « tellement de [lui]-même dans chacun de [ses] films » que le rejet d'une œuvre équivaut pour lui à une trahison personnelle : « Si quelqu'un déteste mon film, j'ai l'impression qu'il ne m'aime pas moi, qu'il ne me comprend pas moi[16]. » Ce qu'il met en jeu ici, c'est la confusion volontaire entre l'esthétique et l'éthique : créer, pour Dolan, c'est se livrer, et être jugé, c'est être blessé.

Dans sa tribune « Le silence », publiée après la controverse entourant la non-sélection de *Mommy* aux Oscars, le cinéaste s'interroge : « Pourquoi l'ambition nous dérange-t-elle autant ? Pourquoi doit-on toujours la confondre avec la prétention[17] ? » Le titre du texte, qui fait écho au film éponyme de Bergman, révèle bien ce qui se trouve au cœur de sa démarche : le sentiment d'incompréhension et de solitude face au jugement. Cette question, qui dépasse le cas du cinéma, éclaire aussi la dynamique du champ culturel : l'ambition, lorsqu'elle se manifeste dans un espace périphérique comme le Québec – lieu « idyllique », « ordinaire » et « sans aventure », comme l'ont montré les essais récents d'Isabelle Daunais et Mathieu Bélisle[18] –, apparaît souvent comme suspecte, injustifiée, malicieuse. Dolan semble le savoir, lui qui revendique son ambition tout en s'en excusant : « Mon but dans la vie, c'est pas de déménager à Hollywood, de faire des gros films pis de gagner des millions de dollars, je m'en tabarnaque. Pour moi, c'est pas une fin en soi d'être *big*[19] », dit-il à l'occasion d'une entrevue. Entre défense et provocation, ce ton traduit une posture complexe : refuser l'assimilation tout en cherchant la reconnaissance du centre. Ce paradoxe est renforcé par la manière dont les critiques situent son œuvre. « On va encore m'imposer des références qui ne

sont pas les miennes[20] », déplore-t-il ainsi, lassé qu'on lui attribue une filiation godardienne. De fait, Dolan se retrouve souvent lu à travers des grilles esthétiques qui lui sont étrangères, comme si son usage du mélodrame et des différents codes hollywoodiens devait nécessairement être ironique ou distancié. Or, son cinéma en est au contraire un de croyance : en la sincérité du geste, en la puissance du sentiment, en la beauté du cliché. La critique auteuriste présente cet excès comme une faute de goût, une posture ou un vain pastiche ; le cinéaste, lui, comme une forme d'honnêteté envers son parcours de cinéphile sans complexes ni hiérarchies face à un cinéma dit de divertissement et à l'amour sincère qu'il lui voue. C'est précisément cette ambivalence qui sera mise en scène, sous la forme d'une fable critique, dans *The Death & Life of John F. Donovan,* métafilm de la culpabilité, de la fiction de soi et du désir d'être compris.

II. *The Death & Life of John F. Donovan* : parabole hollywoodienne et métafilm de la culpabilité

Toutes proportions gardées, la trajectoire de Xavier Dolan – autodidacte polarisant arrivé très jeune au cinéma avant de se retrouver en délicatesse avec Hollywood – n'est pas sans évoquer celle d'Orson Welles. Dolan ironise d'ailleurs sur cette comparaison lorsqu'il déclare à Cannes : « Orson Welles was lazy. He was a late bloomer[21] », précisant qu'il a réalisé son premier long métrage *J'ai tué ma mère* (2009) à dix-neuf ans, et non à vingt-six, comme Welles pour *Citizen Kane* (1941). *The Death & Life of John F. Donovan* contient d'ailleurs un écho direct au film de Welles *Le procès* (1962), inspiré de la Parabole de la Loi, que son réalisateur décrivait comme « l'histoire d'un rêve, ou plutôt d'un cauchemar[22] ». Dolan reprend cette structure onirique, mais la renverse : son héros, John Donovan, a déjà franchi la porte, celle-là même qui s'ouvre dans les premiers plans du film et à partir d'où son corps, semble-t-il, sera découvert. D'emblée, il apparaît se trouver à l'intérieur du système, figure accomplie du rêve hollywoodien ; mais son passage s'est payé d'un prix moral. Pour être accepté, il a dû se conformer à une image, lisser sa singularité, cacher sa véritable identité. Rastignac des plateaux de tournage, ce héros vit dans le mensonge d'une normalité construite, prisonnier du rôle qu'il s'est inventé pour survivre et faire carrière dans le Saint des Saints.

La position de Dolan face à Hollywood est encore plus ambiguë que celle de son protagoniste : il n'est ni tout à fait dedans ni vraiment dehors.

Il maîtrise les codes du cinéma américain et collabore volontiers avec des artistes d'envergure internationale (Natalie Portman, Susan Sarandon, Kit Harington, Kathy Bates, Adele, Elton John, Nathalie Baye, Vincent Cassel, Marion Cotillard, Léa Seydoux, etc.). Cependant, cette proximité avec le *star system* ne semble pas effacer, pour Dolan, la blessure laissée par le rejet qu'il a subi de la part de la critique américaine après *Juste la fin du monde*. *The Death & Life of John F. Donovan* porte cette ambivalence : il est à la fois le film le plus « hollywoodien » du réalisateur et celui où cette américanisation s'accompagne d'un sentiment de perte, de crise ou de mélancolie. On a également parlé d'un film de compromis, un Dolan *light* ou un Dolan « sage », comme l'écrivaient Marc Cassivi et Marc-André Lussier[23], où les grands motifs de son œuvre (culpabilité, désir, appartenance) subsistent, mais sous une forme adoucie, plus consensuelle. *The Death & Life of John F. Donovan* ne marque donc pas une rupture, mais constitue un film-charnière : Dolan y explore *in vitro* les imaginaires du cinéma américain pour mieux en exposer les pièges, de même que pour exhiber ses blessures personnelles.

Dans une scène clé, le concierge incarné par Michael Gambon – figure tutélaire et acteur chéri par Dolan pour son rôle d'Albus Dumbledore dans la saga *Harry Potter* (2001-2011), à laquelle Dolan a participé en tant que comédien doublant le personnage de Ron Weasley (Rupert Grint) pour la version québécoise des films – demande à John, qui est en crise existentielle après s'être fait expulser du système hollywoodien : « How could you have stolen a place that was made for you? » Cette phrase inverse la logique de la faute : John découvre qu'il n'a jamais eu à se faire pardonner de quelque imposture. Là où Kafka enfermait son héros dans l'attente d'une loi inaccessible, Dolan ouvre la possibilité d'une grâce : celle non pas de sortir du système, mais bien d'y trouver malgré tout une forme de réconciliation. Outre l'essence même du personnage d'Albus Dumbledore qu'il évoque, ce caméo quelque peu mystique – le personnage de Gambon semble surgir de nulle part pour disparaître aussitôt – et cette idée de rédemption ne sont pas sans rappeler la figure de l'ange Clarence dans *It's a Wonderful Life* (1946) de Frank Capra, qui impose durablement une forme matricielle du thème du *deus ex machina* dans l'histoire du cinéma hollywoodien[24]. Cependant, contrairement au rôle narratif décisif joué par l'apparition de Clarence dans le film de Capra, celle de Gambon semble revêtir une fonction davantage introspective, suggérant que le motif de la place qu'occupe une personne, loin de résoudre l'intrigue,

structure en filigrane l'ensemble du film. De même, la mère de Rupert, dans une discussion téléphonique au sujet de son fils, est amenée à déclarer : « He'll find his place » ; la journaliste Audrey Newhouse (Thandie Newton) relance l'entretien avec Rupert (âgé dans cette temporalité de 21 ans et interprété par Ben Schnetzer) d'un « Where were we? » ; une affiche en arrière-plan proclame « Style is knowing who you are ». Ce fil discret relie les dimensions éthique et esthétique : le style, chez Dolan, devient une manière de prendre sa place comme sujet dans le monde. « Où ? » et « qui ? » sont les deux questions principales du film – comme elles sont celles, d'ailleurs, de tout film d'enquête où l'on cherche un coupable.

Le récit s'ouvre justement sur la mort médiatisée de John : les nouvelles entourant sa disparition circulent sur les écrans avant même que l'on en connaisse la cause. Ici, Dolan transforme Hollywood en tribunal symbolique, un espace où la réception précède la création et où l'artiste est jugé avant d'être entendu. *The Death & Life of John F. Donovan* n'est pas un métafilm classique sur la fabrication d'un long métrage ou sur les rouages de l'industrie – à la manière du *Mépris* (Jean-Luc Godard, 1963) ou plus récemment de *Once Upon a Time… in Hollywood* (Quentin Tarantino, 2019) et de *Babylon* (Damien Chazelle, 2022) –, mais plutôt un film sur la fabrique et l'après-coup de la célébrité, sur la construction et la destruction d'une image publique. Le métafilm dolanien ne porte pas sur la production d'un film, mais sur la production d'un *capital symbolique* : la valeur imaginaire d'un visage, d'un nom, d'un rôle. Dolan en était conscient, alors qu'il expliquait à la sortie du film : « Il est toujours délicat de s'aventurer dans la zone des "films sur les films". Tout le monde est, *a priori*, irrité par ces projets sur le milieu[25]. » Cette remarque situe d'emblée *The Death & Life of John F. Donovan* dans un entre-deux, soit un film sur Hollywood, mais pas tout à fait hollywoodien. Dolan s'y risque au jeu du miroir : il réalise un film sur la fascination que suscite ce monde auquel il n'appartient lui-même qu'à moitié – et sur les blessures qui en découlent. L'univers du film en garde la trace : célébrité montante sur le point de faire le saut vers un nouvel univers, John s'est fait connaître dans la série télé fictive *Hellsome High* et il est désormais pressenti pour jouer un superhéros dans une production majeure. Ce passage de la télévision au cinéma, de la fiction sérielle à la mythologie spectaculaire[26] – ce qui est aussi le cas du comédien choisi pour incarner le rôle de John, Kit Harington, connu d'abord pour le personnage de Jon Snow dans la série HBO *Game of*

Thrones (HBO,2011-2019) –, condense tout le drame du personnage, marqué par la promesse d'une ascension, mais aussi par la menace d'une perte de soi dans un système qui formate les identités. Ce brouillage entre l'univers symbolique du cinéma et le monde réel traverse tout le récit. Entre la mort du héros en ouverture du film et la mise en abyme de la réalité de son acteur au sein de la diégèse, il est tentant de dresser un parallèle structurel entre le film de Dolan et *Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1950), œuvre fondatrice du métafilm américain[27]. L'univers de *The Death & Life of John F. Donovan* est d'ailleurs saturé de références populaires, par exemple aux films *Jumanji* (Joe Johnston, 1995), *Home Alone* (Chris Colombus, 1990), *Good Will Hunting* (Gus Van Sant, 1998 ou *My Own Private Idaho* (Gus Van Sant, 1991), mais aussi *Harry Potter*, évoqué directement dans la diégèse par la professeure de Rupert et, d'un point de vue profilmique, par la présence de Michael Gambon dans la distribution. Cette filiation avec le grand spectacle populaire se manifeste parfois de manière frontale, parfois de façon plus diffuse.

À ce titre, l'importance de *Titanic* pour Dolan, qui disait s'y référer « comme à un dictionnaire », semble faire du film de Cameron une matrice formelle pour *The Death & Life of John F. Donovan*, du moins sur un point : le recours au format de l'entrevue, et les transitions multiples du temps présent au temps passé que cela induit. *The Death & Life of John F. Donovan* reprend ainsi la structure narrative choisie par Cameron : un personnage revient, au cours d'une entrevue, sur un épisode déterminant de sa vie et le film adopte alors la temporalité de ce récit intime. Plus encore, la mise en scène des séquences situées dans le passé reprend le modèle formel de *Titanic*, tant dans la manière d'orchestrer le passage d'un temps à l'autre que dans la fonction émotionnelle accordée aux souvenirs. Cette reprise est quasiment littérale au moment du premier basculement entre le temps présent de l'entretien et celui du passé. Dans *Titanic* comme dans *The Death & Life of John F. Donovan*, la structure de l'entretien repose en outre sur une dynamique initiale de défiance : la méfiance initiale entre Rupert et Audrey, la journaliste, bientôt remplacée par une forme de confiance réciproque, rappelle en effet la complicité progressive qui s'installe, dans *Titanic*, entre le personnage de Rose (Gloria Stuart) et Brock Lovett (Bill Paxton), responsable de l'expédition de fouilles. Le scepticisme entre les interlocuteurs fonctionne comme un dispositif narratif qui retarde volontairement l'accès au récit profond, lequel débutera une fois cette tension désamorcée.

Dans les deux films, ce basculement dans le passé est préparé par une montée orchestrale qui sature progressivement l'espace sonore[28]. Ce procédé musical agit comme un seuil : il signale que le film quitte la parole immédiate pour entrer dans un registre de mémoire, plus ample et plus chargé d'affects. D'autre part, le passage temporel lui-même est assuré par un fondu enchaîné, geste classique de la grammaire cinématographique, mais investi ici d'une fonction structurelle. Chez Cameron, il inscrit le récit dans un régime de reconstitution épique et, par le truchement du numérique, propose de revisiter le passé à l'aide du moderne. Chez Dolan, il s'inscrit dans une logique plus intime de remémoration subjective avec une transition presque photochimique. Dans les deux cas, la fonction demeure similaire : effacer le présent pour faire affleurer un temps révolu, tout en ménageant une continuité émotionnelle. Dans *The Death & Life of John F. Donovan*, ce fondu débouche par ailleurs sur un mouvement d'appareil en plongée, combinant un travelling avant et un panoramique vertical ascendant qui révèle progressivement la ville. Ce geste est signifiant, car il ancre immédiatement le passé dans un espace concret, rappelant que la mémoire n'est jamais abstraite, mais toujours située. De manière analogue, dans *Titanic*, un mouvement comparable intervient plus tôt dans le récit, avant l'entretien : un travelling aérien avant, filmé en plongée vers l'océan, ramène Rose sur le site du naufrage. Cameron inscrit ainsi son retour en arrière dans un lieu chargé d'histoire et de traces matérielles, conférant au personnage une mémoire sans doute retrouvée par la présence tangible et spatialisée du souvenir. Dans les deux cas, ces transitions ne sont pas de simples passages techniques : elles constituent des articulations conceptuelles où le présent et le passé s'entrelacent, et elles révèlent la manière dont Cameron et Dolan mobilisent les ressources du langage filmique pour donner à la mémoire une forme, un lieu et une intensité. L'un travaille la monumentalité du mythe, l'autre, l'intimité du souvenir, Dolan empruntant ainsi la grammaire de *Titanic* pour amener le spectateur au seuil d'une histoire enfouie qui ne demande qu'à se déployer.

Cette filiation entre les deux films se prolonge jusque dans les dialogues de *The Death & Life of John F. Donovan*, lesquels renvoient explicitement à ceux de *Titanic* au moment même où s'opère la transition précédemment évoquée, renforçant ainsi la continuité à la fois formelle et thématique entre les deux œuvres. Dans *Titanic*, la séquence s'ouvre sur l'énoncé devenu emblématique de Rose – « It's been 84 years » – immédiatement relayé par

l'injonction de Lovett à son assistant : « Give me the tape recorder », avant qu'il ne rassure Rose : « It's okay, try to remember anything, anything at all. » Celle-ci reprend alors aussitôt la maîtrise du récit : « Do you want to hear this or not Mr. Lovett? It's been 84 years, and I can still smell the fresh paint. The china had never been used. The sheets had never been slept in. Titanic was called the ship of dreams. And it was, it really was. » Dans *The Death & Life of John F. Donovan*, un dispositif dialogique comparable est mis en place. Rupert interroge d'abord la médiation de l'enregistrement – « Oh, you are not recording? » – et livre, plus tard, un récit rétrospectif construit selon la même logique : « The year would be 2006. I had turned eleven that summer. I can still smell the gas-like odor of the felt-tip pen he used. I can still hear the pen scratching the sheets of paper. » Par ce jeu d'échos littéraux et sensoriels, Dolan inscrit ainsi la transition vers le passé dans une continuité formelle et mémorielle directement héritée de *Titanic*.

Par ce renvoi explicite à son « film de chevet », Dolan réactive aussi un régime narratif fondé sur l'incertitude et la rétention de l'information. Dans le film de Cameron, l'affirmation de Rose selon laquelle le collier, The Heart of the Ocean, aurait été perdu lors du naufrage s'avère fausse : l'objet a été conservé par la protagoniste, qui le rend finalement à la mer dans un geste tardif et souverain, révélant d'emblée la part stratégique du récit rétrospectif. *The Death & Life of John F. Donovan* transpose ce dispositif sur le plan de l'écriture et de la correspondance : les lettres échangées entre John et Rupert, évoquées avec une précision sensorielle insistante, demeurent pourtant susceptibles d'avoir été reconstruites, embellies, voire inventées. Entre collier prétendument perdu et lettres peut-être apocryphes, chaque film installe ainsi un doute structurel quant à la fiabilité du narrateur, faisant de l'entretien moins un lieu de vérité factuelle qu'un espace de négociation entre mémoire, fiction et désir de maîtrise du passé – où s'effectue, en somme, un travail de création. Le parallèle formel entre les deux œuvres accentue également le flou artistique entre monde réel et monde diégétique. Si Donovan semble incarner la figure publique de Dolan, Rupert – qui, rappelons-le, porte le même prénom que l'acteur interprétant Ron Weasley dans la saga *Harry Potter*, doublé par Dolan pendant une dizaine d'années –, lui, incarne celle, intime et profonde, de Xavier. Le rapport obsessionnel que le jeune Xavier entretenait avec *Titanic* et son interprète principal, Leonardo DiCaprio, est représenté dans le film à travers l'échange épistolaire entre le jeune Rupert et

Donovan[29]. Toutefois, la différence est significative : dans la réalité, DiCaprio n'a jamais répondu au jeune Xavier et la correspondance était unidirectionnelle, tandis que, dans le film, Donovan partage ouvertement ses secrets avec le jeune Rupert. Tout au long du film, le spectateur semble pourtant invité à se demander si cet échange existe réellement ou s'il n'est que le fruit de l'imagination de Rupert. La séquence durant laquelle Donovan lui répond pourrait ainsi constituer une fiction augmentée du réel, dans laquelle la subjectivité de Rupert colorerait et transformerait l'expérience racontée. La narration et les scènes qui suivent le moment où Donovan nie publiquement son homosexualité et l'existence de cette correspondance à la télévision semblent orienter le spectateur vers l'hypothèse qu'un échange a réellement eu lieu entre les deux personnages. Cependant, aucune séquence ne fournit de preuve absolue, laissant planer un doute persistant sur la frontière entre vérité et invention.

Ces allusions créent un nouvel effet de miroir, figure métaphorique qui structure l'œuvre : le film de Dolan devient lui-même un objet de culture populaire qui réfléchit sur la machine du divertissement – un film qui parle du cinéma en parlant du rêve de l'enfant qu'il a été. Comme il le confiait : « It also is about a kid dreaming of having this man's life for all the wrong reasons, not realizing how painful it actually is. I was that kid, writing love letters to actors—as a matter of fact it seems like I still am[30]. » Cette phrase en dit long sur le regard que Dolan pose sur Hollywood : celui d'un enfant qui persiste à croire au conte, tout en en connaissant la cruauté. *The Death & Life of John F. Donovan* est traversé par cette tension entre la naïveté et la lucidité, entre l'émerveillement du rêve et la violence du désenchantement. Son manichéisme apparent – où le bien et le mal, la faute et la pureté, la gloire et la chute s'opposent (trop) nettement – n'est pas une faiblesse d'écriture, mais la trace de ce regard d'enfant encore ébloui par les images qu'il interroge. Comme un conte moral ou une fable moderne, le film met en scène Hollywood non pas comme un lieu réel, mais comme un royaume enchanté et cruel, où chaque désir se paie d'une perte, et où la foi dans le cinéma reste, malgré tout, la dernière innocence possible.

La culpabilité de John s'incarne dans sa relation avec Will, l'homme qu'il aimerait aimer : « This is wrong. This is trouble. I can't afford it. », lui dit-il pour expliquer l'impossibilité de leur relation en devenir. L'expression est ambivalente : ce qu'il ne peut « se permettre », ce n'est pas pour des raisons

morales, mais plutôt économiques, liées à sa carrière. Le désir devient un risque, et la vérité, un coût. Le film met en lumière la manière dont l'amour, dans le champ médiatique, menace la valeur marchande d'une image. Cette logique rejoint celle de Bourdieu : John protège son capital symbolique au détriment de son identité[31]. Son homosexualité, que Rupert identifie comme une « maladie » (*illness*) du point de vue médiatique, réactive un motif constant du cinéma de Dolan : la sexualité ou l'identité de genre vécue comme faute, non par conviction, mais parce qu'elle reste lisible seulement dans le langage du mélodrame. Le *pathos*, ici, n'est pas complaisance : il traduit le poids du regard social. La lassitude du personnage, lorsqu'il confie « I just need to sleep and start over », réintroduit la dimension du rêve. Comme Welles dans *Le procès*, Dolan filme un cauchemar éveillé ; mais chez lui, le rêve devient promesse : dormir pour recommencer, fictionner pour survivre. À travers la relation entre Rupert et sa mère, *The Death & Life of John F. Donovan* explore également la notion de vocation. La mère, dans une conversation avec la professeure, parle du « destin » de son fils, un écho direct à la « place faite pour toi » du discours de Gambon. Mais cette vocation est incertaine : est-elle donnée, ou imposée ? Alors que Rupert reproche d'abord à sa mère sa « petitesse », son manque d'ambition, le film lui répond que l'ambition, elle aussi, peut devenir toxique. Entre le renoncement maternel et la démesure hollywoodienne, Dolan cherche une voie médiane : l'affirmation de soi sans vanité, la réussite sans trahison. Ainsi, l'enjeu du film n'est pas tant la réussite que la position : où se situer dans un monde saturé de regards ? Comment exister sans se perdre ? Cette interrogation sur la place – sociale, esthétique, existentielle – est l'axe de gravité de tout le cinéma de Dolan.

Se faisant le complément des enjeux de visibilité et de reconnaissance, la parole structure la narration dolanienne de bout en bout : lettres, entrevues, conversations téléphoniques, confessions filmées. Tout le récit de *The Death & Life of John F. Donovan* s'articule autour d'un procès médiatique permanent, relayé et commenté par des voix multiples. À mesure que le film progresse, ce procès collectif se déplace vers une forme d'introspection : le tumulte de la voix des autres laisse place à celle de Rupert adulte, qui recompose, par fragments, la trajectoire d'une vie, dans un procédé qui s'apparente aux strates de remémoration et à l'indécidabilité d'un *Citizen Kane*. L'entretien devient ainsi le lieu d'une réappropriation : la parole publique et sa quête de scandale se muent en jeux d'écho de la mémoire subjective.

Ce motif de l'entrevue, que Dolan place au cœur du dispositif narratif, n'est pas anodin : il renvoie à la figure exposée du cinéaste – mise en abyme dans *Laurence Anyways*, un autre récit structuré par une entrevue, ici présente en conclusion et non en ouverture – qui, depuis *J'ai tué ma mère*, n'a cessé d'occuper la sphère médiatique par des entrevues, des conférences, des prises de parole, des revendications. *The Death & Life of John F. Donovan* réfléchit constamment cette mise en scène de soi : on se trouve face à un cinéaste qui parle du pouvoir et du piège de la parole.

Cette tension entre regard critique et fascination traverse aussi la production du film, emblématique de ce qu'il dépeint. *The Death & Life of John F. Donovan* a en effet connu un montage particulièrement laborieux : plus de deux ans de travail, une première version de plus de quatre heures (comprenant une reconstitution historique tournée en 65 mm) et la suppression complète du personnage joué par Jessica Chastain, qui devait incarner une seconde journaliste (soulignant plus encore la logique médiatique qui structure l'œuvre). Dolan, qui boucle habituellement ses montages en quelques mois, a ici vécu la lenteur et les contraintes de l'industrie hollywoodienne. Le film, par son propre processus, rejoue les contradictions qu'il raconte : vouloir contrôler son image tout en la livrant à un système qui lui échappe. Ce contexte explique peut-être la tonalité singulière de la fin : un dénouement d'une douceur inédite dans la filmographie de Dolan. C'est ce que note Laurent Beurdeley :

> Le film se clôt sur une note optimiste, véritable rupture avec les dénouements empreints de noirceur des œuvres précédentes du cinéaste. C'est l'espoir, ici, qui submerge avec les dernières images où Rupert, devenu un acteur épanoui, et son amant prennent gaiement le large sur une moto… Précieux hommage à *My Own Private Idaho* et, sur le plan musical, à *Sexe Intentions* avec la reprise de « Bitter Sweet Symphony » de The Verve[32].

Cette fin, saturée de références, illustre une autre ambiguïté centrale : *The Death & Life of John F. Donovan* dénonce l'hypocrisie du système hollywoodien tout en y participant par sa propre fabrique. Le film, hollywoodien dans sa forme et sa production, se termine sur une image de rédemption qui, tout en célébrant la vie retrouvée, semble lisser les conflits initiaux. L'hommage devient pastiche, la confession devient spectacle ; la sincérité du propos se

dilue dans l'ivresse de la citation. En ce sens, *The Death & Life of John F. Donovan* s'achève moins sur une réconciliation que sur une suspension : entre la douleur et la façade, entre le procès et la confession. Film blessé par l'industrie même qui l'a produit, il demeure peut-être, malgré son optimisme final, l'œuvre la plus mélancolique de Dolan : un métafilm sur le prix du rêve et la fatigue de croire encore au pouvoir des images, achevant ainsi de dresser un parallèle possible avec *Sunset Boulevard*.

III. L'autoportrait et la fatigue du monde : Xavier Dolan après Hollywood

En refermant – du moins pour le moment – le chapitre hollywoodien de sa filmographie, Dolan semble aussi clore un cycle. *The Death & Life of John F. Donovan* condense à la fois l'aboutissement et l'épuisement d'un imaginaire : celui du spectacle, de la reconnaissance et du regard de l'autre. Derrière ses images de gloire et de chute, le film dit surtout la fatigue d'appartenir à un certain milieu, la lassitude d'un créateur pris dans la surmédiatisation qu'il critique. Le cinéma y devient procès, le discours se retourne sur lui-même, et l'enfance du rêve se heurte à la maturité du désenchantement.

Cette fatigue appelle un retournement. *Matthias & Maxime* (2019) apparaît d'emblée – et selon les propres mots de Dolan[33] – comme un remède : un film de convalescence, presque thérapeutique, qui renoue avec les gestes premiers du cinéma. Là où *The Death & Life of John F. Donovan* exposait la blessure causée par le regard public, *Matthias & Maxime* se replie sur la douceur de l'intime : un appartement, un lac, une bande d'amis, la mise en récit d'un tournage étudiant. Le « film dans le film », ce court métrage amateur où deux amis doivent s'embrasser devant la caméra, agit comme une mise en abyme du geste créateur : Dolan rejoue la scène de sa propre vocation, celle de tomber en amour *par* et *avec* le cinéma. Le dispositif est simple : un baiser de cinéma qui fait vaciller le réel. Ce geste, à la fois performatif et fictif, est au cœur de l'autoportrait dolanien. Depuis *J'ai tué ma mère*, Dolan ne cesse de se filmer à travers ses personnages : fils, amant, juge ou coupable. Dans *Matthias & Maxime*, il se montre plus directement, mais avec une pudeur nouvelle : son personnage n'est plus le jeune prodige ou le marginal flamboyant, mais un homme fatigué, défiguré, au bord de la disparition. Ainsi, *The Death & Life of John F. Donovan*, bien qu'il s'agisse de son film le plus hollywoodien, est paradoxalement l'œuvre où Dolan se dévoile le plus intimement. Fiction et autobiographie s'y mélangent subtilement, à l'image d'un *The Fabelmans*

(Steven Spielberg, 2022) avant l'heure[34]. La correspondance entre Rupert et Donovan peut d'ailleurs déjà se lire comme les mémoires d'un vieil homme sur le point de disparaître, un lieu de confession et de réconciliation avec soi-même. La présence de Michael Gambon, à la fois en vieillard proche de la fin mais également en figure tutélaire mystique, prend ici tout son sens : tel un Dumbledore omniscient, Dolan manipule la mémoire et la temporalité, et rappelle que, dans ce film, le rapport à soi et au souvenir se déploie dans un espace narratif où réel et fiction s'entrelacent intimement.

Ce rapport au temps, avec la figure de Michael Gambon en Albus Dumbledore comme point d'ancrage ou comme symbole, se retrouve subtilement dans l'œuvre la plus récente de Dolan, *La nuit où Laurier Gaudreault s'est réveillé* (2022). Dans le dernier épisode de cette mini-série, un flashback progressif transporte le spectateur dans les années 1990, balayant certains événements historiques marquants à travers la bande-son, grâce à un effet global de rembobinage accéléré. Bien que cette technique soit formellement classique, chez Dolan elle assume une fonction narrative et symbolique particulière : elle organise le temps, articule mémoire et révélation, et permet au spectateur de circuler avec fluidité entre présent et passé. Dans ce registre, la scène du retourneur de temps dans *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban* (2004) d'Alfonso Cuarón apparaît comme le modèle manifeste de cette séquence : le dispositif de rembobinage accéléré permet à Harry et Hermione de revisiter les événements passés, transformant la temporalité en un espace de réécriture et de contrôle narratif. Le personnage de Dumbledore, incarné par Gambon, joue évidemment ici un rôle central : maître omniscient du temps et des événements, il procure aux protagonistes l'objet magique surpuissant qui permet ce contrôle. Sa présence, à la fois dans le présent et dans les *flashbacks* de la franchise *Harry Potter*, renforce cette fonction : agissant comme un guide, il traverse le temps diégétique, garantissant la cohérence émotionnelle et narrative, et incarnant la continuité entre mémoire, confession et temporalité filmique. Que ce soit dans *La nuit où Laurier Gaudreault s'est réveillé* ou dans *The Death & Life of John F. Donovan*, Dolan semble s'être pleinement approprié le principe du retourneur de temps, la manipulation de la narration apparaissant comme un élément fort de son écriture cinématographique.

Matthias & Maxime, pour sa part, se présente également comme un retour à soi désarmé, un autoportrait sans éclat, un film où la petite communauté se substitue aux feux de la rampe. Ce mouvement intérieur s'exprime aussi dans

la poétique du nom propre. Les titres des films de Dolan ont toujours fonctionné comme des miroirs renvoyant à un personnage spécifique : Laurence, Tom, John F. Donovan, Laurier Gaudreault. Mais *Matthias & Maxime* introduit pour la première fois un duo avec son titre au pluriel. Dolan cesse de parler de lui seul pour inscrire sa voix dans un dialogue : avec l'autre, avec le double, avec l'ami. Le moi devient relation. L'androgynie formelle du titre, sa symétrie phonétique, résume peut-être cette quête de réconciliation entre deux pôles : la raison et le désir, l'image publique et la vérité intime. Si *Matthias & Maxime* agit comme une guérison, c'est aussi parce qu'il ramène Dolan chez lui. Après l'expérience américaine, il filme de nouveau Montréal pour elle-même – et non comme une Amérique fabulée –, les Laurentides, la langue française, les intérieurs québécois. Ce retour géographique a une valeur symbolique : il marque le moment où le cinéaste, ayant épuisé la tentation hollywoodienne, réinvestit le territoire de sa culture. En cela, Dolan se distingue de ses deux aînés, Vallée et Villeneuve, dont les carrières ont pris racine à Hollywood. Vallée, disparu en 2021, y a trouvé une liberté paradoxale, transformant la commande en poétique personnelle. Villeneuve, au contraire, s'y est pleinement intégré : bâtisseur de mondes, il a épousé sans gêne la mythologie du grand cinéma américain. Dolan, lui, n'a jamais réussi à s'y fondre ni vraiment voulu le faire. Comme le disait Villeneuve, qui avoue avoir toujours eu de la difficulté à aborder de front la réalité québécoise dans ses films (à l'exception de *Polytechnique* en 2009) : « J'ai une admiration sans bornes pour Xavier Dolan ; c'est quelqu'un qui embrasse et qui porte notre culture avec brio, flamboyance et une identité extrêmement forte[35]. » Cette phrase éclaire un paradoxe : si Dolan est le plus « québécois » de ces trois créateurs – selon Villeneuve, du moins –, c'est peut-être parce qu'il n'a jamais cessé de filmer ses propres enjeux d'appartenance et sa recherche d'un espace à soi.

Depuis *The Death & Life of John F. Donovan*, ce tiraillement entre désir de visibilité et rejet du monde médiatique s'est transformé en discours de la fatigue. À l'image de la figure du vieillard au seuil de sa disparition, Xavier Dolan a déclaré, en 2023, vouloir se retirer du cinéma, confiant qu'il ne voyait « plus de sens » à continuer à œuvrer dans un milieu qui l'use et le déçoit. Dans plusieurs entrevues et reportages, il évoque le souhait de vivre dans un chalet, de « se couper du monde[36] ». En plus de rappeler une nouvelle fois la figure de Dumbledore et son départ de Poudlard, cette image de retraite évoque directement *Walden* de Henry David Thoreau, ce récit d'une quête de

retrouvailles avec la nature et la simplicité. Dolan, qui plaçait déjà en exergue de *The Death & Life of John F. Donovan* une citation de *Walden* – « Rather than love, than money, than fame, give me the truth » –, prolonge ici la métaphore, cette fois dans la vie réelle : après avoir tout donné à la célébrité, il choisit – ou, du moins, prétend choisir – la vérité silencieuse. Mais ce retrait est lui-même pris dans une contradiction. Très vite, les médias s'emparent de la déclaration ; certains titres annoncent sa « retraite », d'autres sa « fuite[37] ». Dolan réagit en disant avoir été mal cité[38], ramenant encore une fois la question du regard médiatique au centre de son œuvre. Même lorsqu'il tente de se taire, on parle pour lui ; même dans le silence, son image continue de circuler, d'autant plus que sa carrière d'acteur s'épanouit en France. Ce paradoxe clôt le cycle ouvert par *The Death & Life of John F. Donovan* : la difficulté, pour un artiste, d'échapper à la mise en scène de soi. Chez Dolan, le retrait devient encore un acte performatif, un rôle ultime. Ainsi, la figure du chalet – ou du refuge – ne renvoie pas seulement à la solitude, mais à une nouvelle forme de mise en scène. Le geste waldenien se double d'une conscience médiatique : Dolan sait qu'il ne peut disparaître qu'en plein jour, sous le regard du public. Son rapport au monde reste donc traversé par une tension insoluble : le désir de se retirer et celui d'être entendu. Cette oscillation entre le visible et le caché, le dire et le taire, constitue peut-être la forme ultime de son autoportrait. Chaque film, du plus flamboyant au plus modeste, porte la trace d'un combat entre l'exposition et la pudeur, entre la confession et le contrôle. Si *The Death & Life of John F. Donovan* exposait l'épuisement que suscitent le système médiatique et la gloire toxique, *Matthias & Maxime* en proposait l'antidote à travers le récit d'une amitié ordinaire qui devient passion ; mais les deux, réunis, composent une seule image : celle d'un cinéaste cherchant désespérément à se retrouver dans le vacarme du monde, avec ses paradoxes, ses conflits, ses attentes. Au fond, Dolan n'a jamais cessé de faire du cinéma le miroir ambulant des multitudes et contradictions qu'il porte en lui.

Notices biographiques

Baptiste Creps est chercheur postdoctoral en études cinématographiques à l'Université de Montréal, spécialisé sur le cinéma hollywoodien, la notion de néoclassicisme, les circulations culturelles entre le Québec et Hollywood ainsi que sur les questions de rythme, de musique et de perception au cinéma. Il a enseigné à l'Université de Montréal, à l'Université Gustave Eiffel,

à l'Université Rennes 2 et à l'Institut Catholique de Paris. Focalisé actuellement sur un cycle consacré à la thématique Québec-Hollywood, il codirige notamment avec Thomas Carrier-Lafleur un ouvrage collectif sur la trajectoire de Jean-Marc Vallée et le présent numéro de *Nouvelles Vues*.

Thomas Carrier-Lafleur est professeur associé à l'École des médias de l'Université du Québec à Montréal. Il est également codirecteur du Laboratoire CinéMédias (Université de Montréal) et responsable de l'Observatoire du cinéma au Québec. Il codirige la revue *Nouvelles Vues* et la collection « Marcel Proust aujourd'hui » (Brill), et est membre du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture au Québec. Ses recherches portent sur le cinéma québécois, ainsi que sur les relations entre cinéma, télévision et littérature, dans une perspective intermédiale et intersectorielle.

Notes

1. « *Mommy* : Xavier Dolan surpris de ne pas voir son film aux Oscars », *TVA Nouvelles* (9 février 2015), https://www.tvanouvelles.ca/2015/02/09/xavier-dolan-surpris-de-ne-pas-voir-son-film-aux-oscars (dernière consultation le 15 décembre 2025).
2. Tarik Khaldi, « Rencontre – Xavier Dolan : "Tant qu'il y a encore un peu de spontanéité, il y a de l'art" », https://www.festival-cannes.com/2015/rencontre-xavier-dolan-tant-quil-y-a-encore-un-peu-de-spontaneite-il-y-a-de-lart/ (dernière consultation le 15 décembre 2025).
3. Marc-Olivier Bherer, « Xavier Dolan. "En 2010, ça n'existe pas d'avoir la vie devant soi" », *Courrier international* (29 septembre 2010), https://www.courrierinternational.com/article/2010/09/29/en-2010-ca-n-existe-pas-d-avoir-la-vie-devant-soi (dernière consultation le 15 décembre 2025).
4. Stéphane Delorme et Jean-Philippe Tessé, « *Titanic* », *Cahiers du cinéma* n° 680 (juillet-août 2012) : 44.
5. Laure Croiset, Hugo Saadi, Noémie Spilmont, Thibault et Thomas Périllon, « Xavier Dolan | Entretien (1re partie) », *Le bleu du miroir* (18 mars 2015), https://www.lebleudumiroir.fr/entretien-avec-xavier-dolan-1ere-partie/ (dernière consultation le 15 décembre 2025).
6. Bob Verini, « "Mommy" »s Daddy: Interview with Xavier Dolan », *Script* (23 janvier 2015), https://scriptmag.com/features/mommys-daddy-xavier-dolan (dernière consultation le 15 décembre 2025).
7. Peter Knegt, « Watching "I Killed My Mother" with My Mother and Other Reflections on 8 Years Profiling Xavier Dolan », *CBC Arts* (5 septembre 2017), https://www.cbc.ca/arts/the-filmmakers/watching-i-killed-my-mother-with-my-mother-and-other-reflections-on-8-years-profiling-xavier-dolan-1.4269100 (dernière consultation le 15 décembre 2025).
8. Dolan a décrit minutieusement la suite des événements de cette soirée lors de son passage au balado *Sans filtre*. Voir Pascal-Hugo Caron-Cantin et Dominique Plante, « Sans Filtre #262 – Xavier Dolan », *Sans filtre* (30 juillet 2024), https://youtu.be/lA6gwq8hg6I?si=ZuwF7bPsq_leSBz6 (dernière consultation le 15 décembre 2025).

9. Marc Cerisuelo, *Hollywood à l'écran. Essai de poétique historique des films : l'exemple des méta-films américains* (Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000).
10. Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire* (Paris : Seuil, 1992).
11. Mehdi Omaïs, « Interview : Xavier Dolan célèbre la "Mommy" », *Les Cinévores* (6 octobre 2014), https://lescinevores.com/interview-xavier-dolan-celebre-la-mommy/ (dernière consultation le 15 décembre 2025).
12. Matthew Rankin, « Quelques observations québéco-winnipégoises sur le réalisme suicidaire », *24 images* (27 août 2014), https://revue24images.com/cineaste-invite/quelques-observations-quebeco-winnipegoises-sur-le-realisme-suicidaire/ (dernière consultation le 15 décembre 2025).
13. Stéphane Delorme, « Xavier Dolan : "Que chaque film ait sa propre signature" », *Cahiers du cinéma* nº 704 (octobre 2014) : 15-16.
14. Nicolas Schaller, « "Ma vie avec John F. Donovan" : 10 choses que vous ne saviez peut-être pas sur Xavier Dolan », *Le Nouvel Obs* (13 mars 2019), https://www.nouvelobs.com/cinema/20190313.OBS1714/ma-vie-avec-john-f-donovan-10-choses-que-vous-ne-saviez-peut-etre-pas-sur-xavier-dolan.html (dernière consultation le 15 décembre 2025).
15. Marc Cassivi, « Xavier Dolan : "Je n'ai jamais dit que je ne ferais plus de cinéma" », *La Presse* (23 mai 2024), https://www.lapresse.ca/cinema/entrevues/2024-05-23/la-presse-au-77e-festival-de-cannes/xavier-dolan-je-n-ai-jamais-dit-que-je-ne-ferais-plus-de-cinema.php (dernière consultation le 15 décembre 2025).
16. Léa Salamé, *L'invité de 7 h 50, France Inter* (23 mai 2016), https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/l-invite-de-7h50/xavier-dolan-on-fait-des-films-pour-que-les-gens-les-ressentent-1749246 (dernière consultation le 15 décembre 2025).
17. Xavier Dolan, « Le silence », *Huffington Post France* (18 février 2015), https://www.huffingtonpost.fr/actualites/article/le-silence_58132.html (dernière consultation le 15 décembre 2025).
18. Isabelle Daunais, *Le roman sans aventure* (Montréal : Boréal, 2015) ; Mathieu Bélisle, *Bienvenue au pays de la vie ordinaire* (Montréal : Leméac éditeur, 2018).
19. Noémi Mercier, « Xavier Dolan : "Tout est possible" », *L'Actualité* (15 septembre 2017), https://lactualite.com/temps-libre/culture/xavier-dolan-tout-est-possible/ (dernière consultation le 15 décembre 2025).
20. Stéphanie Lamome, « Xavier Dolan : "Ma référence pour *Tom à la ferme*, c'est le *Silence des agneaux*" », *Première* (30 novembre 2016), https://www.premiere.fr/Cinema/Xavier-Dolan-Ma-reference-pour-Tom-a-la-ferme-c-est-le-Silence-des-agneaux (dernière consultation le 15 décembre 2025).
21. Wendy Mesley, « Xavier Dolan Interview », *CBC News* (3 octobre 2014), https://www.cbc.ca/player/play/video/1.2787548 (dernière consultation le 15 décembre 2025).
22. Orson Welles, *The Trial,* 1962.
23. Marc Cassivi et Marc-André Lussier « *The Death & Life of John F. Donovan* : un Dolan sage », *La Presse*, 23 août 2019, https://www.lapresse.ca/cinema/critiques/2019-08-23/the-death-and-life-of-john-f-donovan-un-dolan-sage (dernière consultation le 19 décembre 2025).
24. On peut envisager une filiation directe entre le caméo tutélaire de Dolan et le célèbre *deus ex machina* du film de Capra. *It's a Wonderful Life*, qui repasse chaque année à la période de Noël tout comme d'autres références iconiques que le réalisateur chérit (*Home Alone*, *Harry Potter*), a très probablement façonné l'imaginaire cinématographique du jeune Dolan. Comme nous

l'avons souligné, son rapport au cinéma s'est en grande partie construit à travers la télévision et, à l'instar de tout jeune nord-américain, il a dû visionner maintes fois le film de 1946 lors de ces fêtes annuelles. Au-delà du succès durable de l'œuvre et de son impact culturel, la scène de l'ange Clarence porte en elle une intensité symbolique et narrative telle qu'il est plausible qu'elle ait profondément marqué Dolan, au point de l'inspirer à reproduire, consciemment ou de manière intuitive, une séquence comparable dans l'un de ses films, et plus particulièrement dans un contexte hollywoodien. Cette appropriation témoigne autant d'un hommage que de la manière dont le jeune cinéaste intègre les mythes culturels nord-américains à sa propre poétique du cinéma.

25. Charles-Henri Ramond, « *Death and Life of John F. Donovan, The* – Film de Xavier Dolan », *Films du Québec* (18 août 2019), https://www.filmsquebec.com/films/death-life-john-donovan-xavier-dolan/ (dernière consultation le 15 décembre 2025).
26. Sur la place des films de super-héros dans l'écosystème hollywoodien, Dolan disait ceci en 2019 : « Si Chris Evans, en 2006, s'était affiché sur un tapis rouge avec un homme, il ne serait jamais devenu Captain America. Le star-system est, en surface, libéral, ouvert d'esprit… alors qu'au fond les décideurs sont très conservateurs, car désireux de plaire à un large public, plus traditionaliste. Et je ne crois pas que les mouvements de libération que nous connaissons depuis trois ans changent les rouages profonds du système. » Schaller, « "Ma vie avec John F. Donovan" ».
27. Dans *Sunset Boulevard*, le personnage de Norma Desmond – ancienne star du cinéma muet et figure des films de Cecil B. DeMille, tombée dans l'oubli après l'avènement du parlant – est interprété par Gloria Swanson, elle-même icône du muet ayant tourné pour DeMille et connaissant la même marginalisation. Ce double écho entre personnage et actrice confère au film de Wilder une dimension métafilmique profondément ironique, où la mise en abyme du *star system* et de la nostalgie hollywoodienne se déploie avec acuité.
28. Dans le film de Cameron, la musique est signée James Horner. Dans le film de Dolan, la musique qui amène progressivement le spectateur vers la transition est signée Gabriel Yared mais, dans un effet de fondu ici musical, elle laisse place, au moment du générique et du basculement dans le temps passé, au morceau « Rolling in the Deep » (2011) de l'artiste Adele. De manière notable, Xavier Dolan a réalisé deux clips musicaux pour Adele, l'un pour « Hello » en 2015, puis l'autre en 2021 pour le titre « Easy on Me ».
29. Xavier Dolan a évoqué maintes fois cette anecdote. Mais on peut retrouver une itération touchante de celle-ci lorsqu'il lit, en 2018 au Toronto International Film Festival (TIFF), la lettre qu'il avait écrite à l'âge de huit ans à Leonardo DiCaprio avant la projection du film.
30. The Playlist Staff, « Xavier Dolan's "The Death and Life of John F. Donovan" With Jessica Chastain Sets Spring Start, Synopsis Revealed », *The Playlist* (4 novembre 2015), https://theplaylist.net/xavier-dolans-the-death-and-life-of-john-f-donovan-with-jessica-chastain-sets-spring-start-synopsis-revealed-20151104/ (dernière consultation le 18 décembre 2025).
31. Pierre Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique* (Genève : Librairie Droz, 1972), 227-228.
32. Laurent Beurdeley, « Xavier Dolan, journal intime », *La Métropole* (28 février 2020), https://lametropole.com/2020/02/28/xavier-dolan-journal-intime/ (dernière consultation le 15 décembre 2025).
33. Caron-Cantin et Plante, « Sans Filtre #262 – Xavier Dolan ».
34. *The Fabelmans* (2022) est un film réalisé par Steven Spielberg qui propose une relecture fictionnelle d'un personnage inventé à partir des souvenirs personnels du cinéaste.

35. Cette phrase a été prononcée par Denis Villeneuve le 25 février 2018 lors d'une conférence donnée au Théâtre Maisonneuve de la Place des Arts (Montréal) à l'occasion des 36e Rendez-vous Québec Cinéma.
36. Luis Martìnez, « Xavier Dolan : "El arte es inútil y dedicarse al cine es una pérdida de tiempo" », *El Mundo* (3 juin 2023), https://www.elmundo.es/cultura/cine/2023/07/03/64a2e51cfc-6c83b04a8b45ba.html (dernière consultation le 13 décembre 2025).
37. William Thériault, « Xavier Dolan confirme (bel et bien) sa retraite du cinéma », *La Presse* (7 juillet 2023), https://www.lapresse.ca/cinema/2023-07-07/xavier-dolan-confirme-bel-et-bien-sa-retraite-du-cinema.php (dernière consultation le 15 décembre 2025).
38. Caron-Cantin et Plante, « Sans Filtre #262 – Xavier Dolan ».